THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

MT6
.C6

LETTRES

SUR

LA MUSIQUE.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/lettressurlamusi00coed

LETTRES

SUR

LA MUSIQUE,

AVEC

DES EXEMPLES GRAVÉS.

PAR MADAME CŒDÈS.

A PARIS,

CHEZ { L'AUTEUR, rue de Surenne, faubourg St. Honoré, N°. 6.
BOSSANGE, MASSON ET BESSON, Imprimeurs-Libraires, rue de Tournon, N°. 6.

1806.

AVANT-PROPOS.

LORSQUE j'écrivis ces Lettres à Madame de P*** mon amie, mère de famille, retirée à la campagne, et entièrement livrée à l'éducation de ses filles, mon seul but était de diriger l'instruction musicale de ces deux intéressantes élèves : j'étais bien éloignée de penser à publier ces essais. Mais sollicitée par Madame de P***. elle-même, qui en a tiré le plus grand fruit, et par plusieurs autres personnes auxquelles ce petit Ouvrage a paru être un guide sûr et facile pour les mères de famille, qui, vivant à la campagne, et ne pouvant s'y procurer de bons maîtres, veulent entreprendre, comme Madame de P*** , d'instruire elles-mêmes leurs enfans dans l'art de la musique ; je me suis déterminée à livrer ces Lettres à l'impression , dans l'espérance qu'elles seront de quelque

894357

utilité à mes concitoyennes. J'y ai ajouté quelques planches, pour faciliter d'autant plus l'intelligence des préceptes qui y sont développés, tant sur les élémens de la musique en général, que sur ceux de l'harmonie, et sur les moyens de conduire facilement un élève à une exécution correcte et brillante sur le piano-forté.

LECHANTRE-COEDÈS.

LETTRES

SUR

LA MUSIQUE.

PREMIÈRE LETTRE

Servant d'introduction.

Vous me demandez, mon amie, pour vous guider dans les leçons que vous vous proposez de donner à vos enfans, une copie du petit *Traité d'harmonie* que j'ai fait pour aider ma fille à la montrer à la sienne : vous voudriez que j'y joignisse les principes du doigté du piano, et aussi ceux de la musique. Vous aurez tout cela, puisque vous le désirez : mais que pourrai-je vous dire que vous ne sachiez bien, vous qui êtes si bonne musicienne et qui touchez si bien le piano. Je ne vois que mon expérience dans l'art de l'enseignement qui puisse vous être d'un secours réel ; ainsi, ce sera principalement de la manière dont vous devez conduire vos élèves, pour les mener vite à ce que j'appelle un vrai talent, que je vous entretiendrai dans ma

première Lettre : aujourd'hui, je me bornerai à répondre à vos différentes questions.

Premièrement, devez-vous montrer la musique avant d'exercer les doigts sur le piano, et quand devrez-vous aborder l'harmonie?

—— Je sais que la méthode généralement adoptée pour enseigner à toucher le piano est de commencer par montrer la musique en faisant solfier à l'aide du violon, de mettre ensuite à l'instrument, et d'attendre que l'élève y soit d'une certaine force pour lui faire aborder l'harmonie, si on a l'intention de la lui faire apprendre : cependant, soit qu'on veuille chanter, soit qu'on veuille jouer d'un instrument quelconque, si l'on se borne à n'apprendre d'abord que la musique proprement dite, c'est, selon moi, vouloir apprendre une langue étrangère à la sienne, en s'en tenant à savoir la lire, sans s'occuper de connoître ses règles et le sens de ses mots. Comment une jeune personne peut-elle s'apercevoir qu'elle fait une fausse note dans un accord dissonant, dans un passage chromatique, ou comment s'appercevra-t-elle que le graveur ou le copiste en ont placé une, si elle n'est pas en état de juger quel est l'accord que le compositeur a employé? J'ai, moi-même, suivi la marche commune en com-

mençant à enseigner ma fille; mais, le désir que j'avois de devenir un bon maître, me l'a bientôt fait quitter. En effet, pourquoi séparer l'enseignement de ces trois objets d'étude de la musique, et en faire trois classes distinctes, tandis qu'ils sont nécessaires l'un à l'autre, et qu'il est si facile de les faire marcher ensemble, non-seulement sans fatiguer davantage l'élève, mais au contraire en l'aidant pour les deux premiers par le dernier, comme je l'ai éprouvé avec les jeunes enfans auxquels je me suis plu à donner mes soins.

Secondement, pouvez-vous vous flatter de faire acquérir à chacune de vos filles une bonne et brillante exécution sur le piano?

—— Pourquoi non, mon amie? à moins d'un vice de conformation dans la main, tout enfant qui commencera notre instrument à l'âge de sept, huit, neuf, même dix ans, doit, s'il est bien montré, et si d'ailleurs il y a des dispositions, avoir un jour cette exécution que vous désirez aux vôtres. Mais ici entendons-nous : si vous donnez à vos filles un piano doux, c'est-à-dire, dont les touches soient assez faciles à frapper pour que les enfans puissent faire parler les cordes sans être obligés d'user de force; si vous leur faites exécuter lentement, au moins pendant la

première année, les gammes et les autres traits qu'elles emploieront en préludant, ainsi que les airs ou petites sonates que vous leur montrerez, il est impossible qu'avec l'aide d'un bon doigté vos filles n'acquièrent pas cette souplesse des doigts et cette égalité dans leur marche sur le clavier, sans lesquelles il n'est, à mon avis, ni bonne, ni brillante exécution. Je ne puis voir, sans éprouver une véritable peine, la manie qu'ont quelques-uns de nos maîtres de commencer un enfant, dont les muscles sont si délicats, sur un piano dur à toucher; d'exiger qu'il en fasse parler les touches, comme ils le pourroient faire eux-mêmes; et, encore, de lui vouloir faire exécuter les morceaux de vitesse dans leurs vrais mouvemens : c'est ainsi qu'ils donnent à leurs élèves un toucher dur et chevroté qu'ils ne peuvent plus perdre.

Si vous suivez exactement la route que je vais vous tracer, je vous préviens, mon amie, que vos élèves ne seront pas en six mois en état de figurer dans les concerts; mais soyez certaine, qu'après deux ans d'une bonne étude, elles seront capables, non-seulement d'exécuter, mais encore d'apprendre sans votre secours, sans celui d'aucun maître, la musique de tous les auteurs, quelque difficile

qu'elle puisse être ; et je vous promets qu'elles l'exécuteront bien, parce qu'elles auront alors acquis cette correcte et bonne exécution, précurseur de ce qu'on appelle une brillante exécution.

Ce sera lorsque vos filles seront arrivées à ce degré de force, qu'il faudra vous occuper essentiellement de leur faire rendre les passages de chant avec la grâce et le goût qui leur conviennent, qu'il faudra leur faire comprendre que la musique est une sorte de langue destinée à parler à l'âme. Ce sera donc alors qu'il faudra mettre sous leurs yeux les partitions de nos grands maîtres, pour qu'elles puisent dans les unes le goût de la mélodie, et qu'elles apprennent par les autres comment, avec sept notes, on peut donner un caractère prononcé à un morceau de musique.

Souvenez-vous, mon amie, de ce que je vous recommandai dans votre dernier voyage à Paris : douceur et gaieté pendant toute la leçon ; expliquer nettement et avec le moins de mots qu'il se pourra ce que vous voudrez faire comprendre ; et, si l'on ne vous entend pas, répéter avec calme et patience vingt fois, s'il le faut, la même chose, mais en changeant chaque fois la construction de votre phrase et les mots qui la composent ; car si cette phrase

n'a pas été assez intelligible la première fois, elle ne le sera pas plus à la centième, à moins qu'elle ne soit variée. Enfin, persuadez-vous bien que lorsque nos écoliers ne comprennent pas ce que nous voulons leur expliquer, c'est que nous le leur présentons mal, ou que nous ne nous donnons pas la peine de les faire revenir sur ce qu'ils savent déjà, pour les amener parlà à entendre ce qu'ils doivent encore apprendre.

DEUXIÈME LETTRE

Sur les principes de la musique.

Je voulois, mon amie, vous indiquer d'abord, par cette Lettre, la marche que je crois la meilleure à prendre pour former de bons élèves : mais j'ai réfléchi qu'il sera plus utile pour vous de commencer par vous retracer succinctement les principes de la musique, afin de vous aider à les faire raisonner à vos élèves. Ainsi le plan de votre conduite avec elles sera l'objet de la Lettre qui terminera notre correspondance musicale.

Je commence. On écrit la musique sur cinq lignes parallèles, qui, prises ensemble, forment ce qu'on appelle *portée*. Ces cinq lignes

se comptent en partant de la plus basse. *Voyez* l'exemple N°. 1.

Les caractères dont on se sert pour écrire la musique sont, 1°. Les trois clefs dites de *sol*, de *fa* et d'*ut*; 2°. les trois signes appelés *dièse*, *bémol*, *bécarre*; 3°. les différentes figures ou formes que prennent les notes, savoir, la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double croche*, la *triple croche*, la *quadruple croche*, et la *quintuple croche*, 4°. les signes qui marquent le silence, lesquels sont, la *pause*, la *demi-pause*, le *soupir*, le *demi-soupir*, le *quart de soupir*, et le *huitième de soupir* appelé communément *triple soupir*, le *quadruple* et le *quintuple soupir*. Enfin, les autres signes, tels que le *point de repos*, la *liaison* ou *syncope*, le *renvoi*, et tous ceux qui marquent la cadence et autres agrémens. *Voyez* le même exemple N°. 1.

Du nom des notes.

La musique a sept notes que l'on peut regarder comme son alphabet, puisque c'est par elles que se forment ses phrases. Ces notes se nomment *ut, re, mi, fa, sol, la, si.*

De la position des notes sur la portée.

Les notes s'écrivent sur les cinq lignes de la *portée*, et encore sur les espaces que ces

lignes laissent entre elles. Lorsque ces cinq lignes et leurs intervalles ne suffisent pas pour toutes les notes qu'on a à poser, on en augmente le nombre, en traçant d'autres petites lignes pour les notes excédantes, soit au-dessus, soit au-dessous de la portée. *Voyez* l'exemple N°. 2, aux clefs de *sol* et de *fa*.

De la position des clefs.

Les clefs se placent de différentes manières. La clef de *sol* se place communément sur la seconde ligne de la portée. Autrefois on plaçoit aussi cette clef sur la première ligne : mais comme, placée ainsi, elle donnoit absolument les mêmes notes que celle de *fa* sur la quatrième ligne, on ne s'en sert plus. *Voyez* le même exemple N°. 2, et pour les mêmes clefs.

La clef de *fa* se pose sur la troisième et sur la quatrième ligne. Comme sa figure prend un peu d'étendue, on place deux petits points en avant d'elle, pour indiquer précisément sur laquelle des deux lignes elle porte. Même exemple N°. 2.

La clef d'*ut* se pose sur l'une ou l'autre des quatre premières lignes : on reconnoît celle des quatre sur laquelle elle porte, par celle

qu'elle embrasse par son milieu. Même exemple N°. 2.

En général chaque clef donne son nom à toutes les notes placées sur sa ligne; et par-là, les clefs assignent le nom de toutes les autres notes écrites sur la portée. Même exemple N°. 2.

On a imaginé les différentes figures des clefs, ainsi que leurs différentes positions, afin d'indiquer pour quelle sorte de voix, ou pour quel instrument la musique est faite.

De la figure des notes, et de la valeur qu'elle indique.

Les noms d'*ut*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la* et de *si* sont les noms propres des notes de la musique : ceux de *ronde*, de *blanche*, de *noire* et de *croche* ne sont que les noms des différentes formes que ces notes prennent, suivant la valeur qu'elles doivent avoir entr'elles. Ainsi une note quelconque, par exemple, la note *ré* sera toujours un *ré*, n'importe qu'on l'écrive par une ronde, une blanche, une noire, etc.

Les formes, ou figures, que nous donnons aux notes pour marquer leurs valeurs, désignent ces valeurs en progression décroissante toujours de moitié, la *ronde* étant prise pour

l'unité : ainsi la *blanche* est la moitié de la *ronde*, la *noire* la moitié de la *blanche*, la *croche* la moitié de la *noire*, etc. Pour prendre une idée juste de ces différentes valeurs des notes, supposons que nous ayons à soutenir le son de la note *ré*, écrite *ronde*, pendant quatre secondes de tems, nous ne soutiendrons le son de cette même note, écrite *blanche* que pendant deux secondes, et, si cette note est écrite *noire*, le son n'en sera soutenu que pendant une seconde, parce que cette *noire*, moitié de la *blanche*, n'est que le quart de la *ronde*, etc. Il suit de ces différentes valeurs des notes entre elles, qu'une *ronde* vaut deux *blanches*; une *blanche* deux *noires*; une *noire* deux *croches*, quatre *doubles croches*, huit *triples croches*, etc. *Voyez* les exemples 3 et 4.

De la valeur des notes pointées.

Un point posé après une note lui donne en sus la moitié de sa valeur : ainsi une *ronde* pointée vaut trois *blanches*; une *blanche* pointée vaut trois *noires*; une *noire* pointée trois *croches*, etc. *Voyez* l'exemple 5.

De la valeur des silences.

Les signes appelés, *pauses*, *demi-pauses*, *soupirs*, etc. se mettent en place de notes,

lorsque le compositeur a besoin, dans le chant qu'il écrit, d'un moment de silence. La figure du signe détermine la durée de ce silence, en indiquant le nombre et la valeur des notes remplacées. *Voyez* l'exemple N°. 1, dans lequel j'ai placé ces signes au-dessous des figures de notes qu'ils remplacent. Vous verrez dans l'exemple N°. 16 leur emploi dans les différentes mesures.

Nous parlerons encore de la valeur des notes en traitant de la mesure : passons aux sons.

Des sons correspondans aux notes de la musique.

Nous avons sept notes; nous avons donc sept sons différens et principaux (1).

Des dièses, bémols et bécarres.

Nous avons trois signes modificatifs de ces sons, qui sont le *dièse*, le *bémol* et le *bé-*

(1) Qu'un homme et une femme chantent tous deux la même note, tous deux donnent en apparence le même son, tandis que celui donné par l'homme est justement de huit sons plus bas que celui rendu par la femme. Quand nos pères ont fixé à sept le nombre des sons auxquels ils ont donné le nom commun de notes, et ceux propres d'*ut, re, mi, fa, sol, la, si*, ils avoient sans doute remarqué que chacun des sons que la voix humaine peut produire au-delà du nombre de sept se trouve aussi à huit sons, juste, plus haut ou plus bas que l'un des sept premiers.

carre. Le *dièse*, placé avant une note, indique que le son de cette note doit être plus élevé que celui qu'elle a dans son état naturel; le *bémol*, placé de même, indique au contraire que le son doit en être plus bas; et le *bécarre* efface l'effet des deux signes précédens : c'est-à-dire que, si l'on a placé un *dièse* ou un *bémol* devant une note quelconque, et que, par suite, on fasse précéder la même note d'un *bécarre*, ce signe annonce qu'il faut rendre à la note le son qui lui est naturel. Exemple N°. 6.

Si nous placions le *dièse* à chacune des sept notes, nous aurions sept sons plus élevés que ceux donnés par les notes naturelles. Il en seroit de même du *bémol*, qui nous donneroit sept autres sons plus bas ; de sorte qu'avec sept notes, nous pourrions parler de vingt-un sons différens dans la musique. Cependant les sept notes ne nous donnent réellement que douze sons bien distincts, en ce que le son *dièse* d'une note ne diffère presque pas du son *bémol* de la note suivante (1). J'ai

(1) Il y a une différence réelle entre le son d'*ut dièse* et celui de *ré bémol*, entre le son de *ré dièse* et celui de *mi bémol*, etc. Mais elle est si foible qu'on ne peut la sentir qu'à l'aide du violon, le seul instrument sur lequel on puisse porter la justesse des sons à sa perfection.

placé dans l'exemple N°. 7, l'une sous l'autre, les notes différentes qui donnent le même son. Remarquez-y que ces notes sont écrites précisément dans l'ordre où le clavier nous les présente.

Des tons et demi-tons.

L'intervalle qui est entre une note et sa suivante, c'est-à-dire, la distance qu'il y a d'un son quelconque à celui qui le précède, ou qui le suit, se nomme *ton* ou *demi-ton*, selon que l'un des deux est plus ou moins élevé, ou plus ou moins bas, par rapport à l'autre.

Pour bien concevoir le *ton* et le *demi-ton*, touchons, sur le piano, les notes *ut* et *ré*, et celles *mi* et *fa*; ou, ce qui sera mieux encore, chantons-les : nous sentirons que le son de *ré* est plus élevé par rapport à celui d'*ut*, que ne l'est le son de *fa* par rapport à celui de *mi*. Faisons la même épreuve avec les trois notes *ut si la* : nous remarquerons que le son de *si* est moins bas par rapport à celui d'*ut*, que ne l'est le son de *la* par rapport à celui de *si*. Observons ensuite qu'on trouve un son bien distinct et bien sensible entre les sons d'*ut* et de *ré*, savoir, *ut dièse* ou *ré bémol*, ce qu'on ne peut trouver entre *mi* et *fa* natu-

rels ; comme il existe également un son sensible entre ceux de *la* et de *si*, qui est *la dièse* ou *si bémol*, tandis qu'il n'en est pas entre *si* et *ut* naturels. Nous voyons par ces remarques que le ton est une distance double de celle du demi-ton. Exemple N°. 8.

Des demi-tons majeurs et mineurs.

Nous disons en style musical que le ton se divise en deux demi-tons, l'un majeur et l'autre mineur. Examinons maintenant ce que sont ces deux demi-tons. Prenons pour exemple le ton d'*ut* à *ré*. Si nous plaçons le son d'*ut dièse* entre deux, nous aurons la distance d'*ut naturel* à *ut dièse*, plus celle d'*ut dièse* à *ré naturel*. Ces deux distances seront, chacune, la moitié de celle d'*ut naturel* à *ré naturel* : mais ces deux moitiés n'étant pas parfaitement égales entre elles, parce que la distance d'*ut naturel* à *ut dièse* est un peu plus foible que celle d'*ut dièse* à *ré naturel*, cette différence entre les deux demi-tons est exprimée par nos auteurs, en disant, *Que le demi-ton formé sur la même note par le dièse ou le bémol est mineur, et que celui formé d'une note à l'autre est majeur* (1). Dans l'exemple

(1) La différence entre les deux demi-tons est très-peu sensible et disparoît tout-à-fait sur le piano, dont la même touche sert pour la note dièse et la note bémol.

N°. 8, la liaison ⌒ indique le demi-ton majeur, et celle-ci ⌣ indique le mineur.

De la gamme ou octave.

Les sept notes placées de suite, et la première répétée après et au-dessus de la septième, donnent huit sons qui, pris ainsi, sont nommés la gamme ou l'octave (1). Exemple N°. 9.

Des degrés de la gamme.

Les huit notes qui forment la gamme sont appelées ses degrés, et prennent les noms suivans : savoir, la première de *tonique*; la seconde conserve le nom de *seconde;* la troisième s'appelle *tierce* ou *médiante;* la quatrième *quarte;* la cinquième *quinte* ou *dominante;* la sixième *sixte;* la septième conserve le nom de *septième*, ou prend le nom de *sensible*, selon que le son qu'elle donne est plus ou moins élevé (2); la huitième se

(1) En musique le mot *octave* désigne, tantôt le huitième degré pris seul, tantôt le premier et le huitième pris ensemble, et tantôt la réunion des huit degrés. Pour être plus intelligible, je joindrai le mot *note* au mot *octave*, quand je ne voudrai indiquer que le huitième degré pris seul.

(2) La septième note conserve le nom de *septième* quand elle est à la distance d'un ton de la note octave, et prend celui de sensible lorsqu'elle n'en est qu'à un demi-ton.

nomme *octave*. Dans l'exemple N°. 10, j'ai numéroté les notes pour marquer leur rang par rapport à la *tonique*, en même-tems que j'ai écrit les noms que prennent ces notes, comme degrés de la *gamme* (1).

Des tons et demi-tons que la gamme renferme.

Des sept intervalles entre les huit notes qui forment la gamme, cinq sont d'un ton, et deux sont d'un demi-ton. Exemple N°. 11.

Des modes.

En musique on distingue deux *modes*, l'un majeur et l'autre mineur : ces *modes* sont déterminés par la place qu'occupent les deux demi-tons dans la *gamme*; de sorte qu'un morceau de musique est dit dans le *ton* ou *mode* majeur, si la gamme sur laquelle le compositeur a travaillé est majeure, et dans le *ton* ou *mode* mineur, si cette gamme est mineure (2).

(1) On ne compte les degrés de la gamme qu'en montant, c'est-à-dire, en partant de la note tonique pour aller à la note octave. On sent qu'on ne pourroit jamais les reconnoître, si on les comptoit aussi en descendant, parce qu'alors chaque note se trouveroit dans un tout autre rang : par exemple, la note tierce, qui est le troisième degré en partant de la tonique en montant, se trouveroit le sixième en descendant de la note octave à la note tonique.

(2) Ceci s'applique non-seulement à tout morceau de musique déterminé, par sa facture, de l'un ou l'autre mode, mais encore

De la position des tons et demi-tons dans les gammes majeures et mineures.

Une gamme est majeure, lorsque ses deux demi-tons sont placés, le premier de la *tierce* à la *quarte*, et le second de la *sensible* à l'*octave*; elle est mineure, quand les demi-tons sont placés, le premier de la *seconde* à la *tierce*, et le second de la *quinte* à la *sixte*. Exemple N°. 11. La gamme dont la tonique est *ut* est une gamme majeure; celle dont la tonique est *la* est mineure.

Des différentes gammes ou octaves.

En prenant chacune des sept notes pour tonique, et posant, après cette tonique, les autres notes, selon l'ordre qu'elles gardent entre elles dans la gamme dont la tonique est *ut*, nous formons sept différentes gammes; savoir, celles d'*ut* à *ut* son octave, de *ré* à *ré*, de *mi* à *mi*, de *fa* à *fa*, de *sol* à *sol*, de *la* à *la* et de *si* à *si*. Exemple N°. 12. Mais, pour former une gamme, il ne suffit pas de lui assigner une tonique, et de placer après

---

aux phrases du même morceau qui par des transitions de mélodie prennent passagèrement le mode opposé. Les mots *ton* et *mode* sont synonimes en musique, cependant les musiciens se servent généralement du premier.

elle les autres notes suivant leur rang; il faut encore déterminer le mode de cette gamme, en plaçant les cinq tons et les deux demi-tons où ils doivent l'être, selon que l'on veut une gamme majeure ou mineure; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide du dièse ou du bémol.

Des sept gammes que nous pouvons former avec nos sept notes, celle d'*ut* et celle de *la*, données toutes deux par les notes naturelles, servent de bases pour former les autres; si l'on veut, par exemple, la gamme de *ré* dans le mode majeur, on placera les tons et demi-tons comme ils le sont dans la gamme d'*ut*; si au contraire on veut cette gamme mineure, on les placera comme ils le sont dans celle de *la*.

Nous formons avec nos sept notes, comme je l'ai dit plus haut, d'abord sept gammes qui nous en donnent quatorze, par les sept majeures et les sept mineures; et si nous donnons aux toniques le dièse ou le bémol, nous en trouvons jusqu'à trente. Voyons maintenant comment nous devons employer nos signes pour former toutes ces gammes. Prenons pour cela la gamme majeure de *ré* par deux dièses dans l'exemple N°. 13. De la tonique *ré* à la seconde *mi*, nous avons par les

notes naturelles le ton qui doit y être ; mais de la seconde *mi* à la tierce *fa*, nous ne trouvons qu'un demi-ton quand il nous faudroit un ton : alors nous donnons le dièse à *fa* pour l'éloigner de *mi ;* ce qui forme le ton dont nous avons besoin ; et comme, en donnant le dièse à *fa*, nous avons rapproché ce *fa* de *sol*, c'est par ce même dièse que nous trouvons le demi-ton qu'il nous faut de la tierce *fa* à la quarte *sol :* par les notes naturelles *sol la si* nous avons le ton de la quarte à la quinte, et celui de la quinte à la sixte ; mais, pour avoir le ton de la sixte *si* à la septième *ut*, et le second demi-ton de la sensible à la note octave, il faut donner le dièse à l'*ut* pour l'éloigner de *si* et le rapprocher de *ré*, comme nous avons fait à *fa*, parce que les notes naturelles *si* et *ut* nous donneroient, comme faisoient les notes naturelles *mi* et *fa*, un demi-ton où il faut un ton, et un ton où où il ne faut qu'un demi-ton.

Si nous voulons la gamme mineure de *ré*, nous la trouvons au même exemple N°. 13, soit par un bémol, soit par six dièses : dans celle par un bémol, le premier demi-ton se trouve naturellement placé de la seconde à la tierce (de *mi* à *fa*) ; mais pour avoir le second de la quinte *la* à la sixte *si*, il faut

donner le bémol à *si* pour le rapprocher de *la*. Dans la gamme de *ré* par six dièses, la tonique *ré* étant diésée, il a fallu donner un dièse à *mi* pour avoir le ton de la tonique à la seconde ; or, le *mi* dièse étant égal de son à *fa naturel*, il a fallu donner le dièse à *fa* pour l'éloigner de *mi dièse* à la distance du demi-ton nécessaire de la seconde à la tierce : par suite le *fa diésé* a forcé d'élever le *sol* d'un dièse pour avoir le ton de la tierce à la quarte, comme le dièse à *sol* en a nécessité un à *la*, afin d'avoir également le ton de la quarte à la quinte ; et ce dièse donné à *la*, le rapprochant de *si* naturel, donne le second demi-ton de la quinte à la sixte : enfin, il a fallu donner le dièse à l'*ut* pour l'éloigner de *si* et trouver le ton de la sixte à la septième, etc.

La tierce indique le mode.

En considérant la position différente des demi-tons dans les gammes majeures et mineures, nous remarquerons que cette position détermine la distance de la tierce à sa tonique, et que, dans les gammes majeures, cette tierce porte deux tons, parce qu'elle est, elle-même, majeure, tandis que dans les gammes mineures elle ne comporte qu'un ton et demi, étant alors mineure. On doit con-

clure de cette remarque que, pour connoître si un morceau de musique est dans le mode majeur ou mineur, il suffit de considérer l'intervalle qu'il y a de la tonique à sa tierce. *Voyez*, même exemple N°. 13, l'intervalle de chaque tonique à sa tierce.

De la position des dièses et des bémols près de la clef.

Lorsqu'on écrit la musique, on place les dièses et les bémols près de la clef au commencement de chaque portée et sur les lignes ou intervalles, où les notes à diéser ou à bémoliser doivent être placées, afin de s'éviter la peine de répéter ces signes devant les notes qui doivent être élevées ou baissées chaque fois qu'elles se représentent dans le même morceau de musique ; comme je l'indique à la tête de chaque gamme, dans l'exemple N°. 13. Remarquez dans ces gammes que les dièses placés ainsi près de la clef y sont toujours posés, le premier sur *fa*, le second sur *ut*, le troisième sur *sol*, le quatrième sur *ré*, le cinquième sur *la*, le sixième sur *mi* et le septième sur *si* ; et que les bémols y sont posés, savoir, le premier sur *si*, le second sur *mi*, le troisième sur *la*, le quatrième sur *ré*, le cinquième sur *sol*, le sixième sur *ut* et le

septième sur *fa*. De cet ordre suivi pour le placement des dièses et des bémols à la clef, on part pour dire, en style musical, que les dièses vont de quintes en quintes à compter de *fa*, et que les bémols vont de quartes en quartes à compter de *si*.

Pour fixer nos idées sur la raison de cet ordre dans l'arrangement des dièses ou bémols à la clef, rappelons-nous que ces signes, soit isolément ou répétés, ne sont là que pour indiquer les notes dont le son est à hausser ou à baisser pour avoir les tons et les demi-tons où ils doivent être placés; et reprenons l'exemple N°. 13 : nous y verrons que la gamme de *sol* n'a qu'un dièse à *fa*, parce que la note *fa* est la seule qu'il a fallu déplacer; que dans la gamme de *ré*, où il a fallu diéser deux notes, la première des deux se trouve être la même note *fa* que dans la gamme de *sol;* que dans la gamme de *la* qui a trois notes diésées, nous retrouvons dans ces trois notes le même *fa* que dans la gamme de *sol*, les mêmes *fa* et *ut* que dans la gamme de *ré*, plus la note *sol* qui est propre à la gamme de *la*, comme celle *ut* étoit propre à la gamme de *ré*. En continuant ainsi nos remarques sur toutes les gammes, nous trouverons toujours dans la dernière, en les parcourant de quinte

en quinte, à compter de *sol*, toutes les notes diésées de celle qui la précède, plus une qui lui est propre. Il en est de même des bémols qui se placent de quarte en quarte, parce que l'on part de la gamme de *fa*, où il ne faut bémoliser qu'une note.

Des tons relatifs.

Les trente octaves ou gammes que nous formons avec nos sept notes sont, entre elles, deux par deux, portant la même quantité de notes diésées ou bémolisées, dont l'une des deux est majeure et l'autre mineure : c'est ce qu'on appelle les tons relatifs. Dans l'exemple N°. 13, j'ai placé ces octaves majeures et mineures l'une sous l'autre, afin qu'il soit plus facile de les comparer. Remarquons-y que l'octave mineure relative d'une octave majeure se trouve avoir pour tonique la note sixte de celle majeure, et que l'octave majeure relative d'une octave mineure a pour tonique la note tierce de l'octave mineure : par exemple, *ut* tonique de la gamme majeure d'*ut* est la note tierce de la gamme mineure de *la*, et *la* tonique de celle-ci est la note sixte de l'autre.

Le dernier dièse ou bémol placé à la clef indique le ton.

On peut s'aider du dernier des dièses ou bémols placés à la clef pour reconnoître dans quel ton est un morceau de musique, parce que le dernier dièse indique la note sensible, si le ton est majeur, et la note seconde s'il est mineur; comme le dernier bémol marque la note quarte, si le ton est majeur, et la note sixte s'il est mineur. *Voyez* encore l'exemple N°. 13. Dans la section de cet exemple, où l'on voit trois dièses à la clef, le troisième placé sur *sol* indique par ce *sol* la sensible de l'octave majeure de *la* ou la seconde de l'octave mineure de *fa*.

Des degrés dits conjoints et disjoints.

Si l'on ne prend qu'une certaïne quantité des degrés d'une gamme, on donne à cette quantité le nom du dernier de ces degrés; par exemple, que nous prenions les quatre notes *ut ré mi fa*, de la gamme d'*ut*, c'est une quarte que nous prenons, parce que nous nous arrêtons au quatrième degré inclus de cette gamme; soit qu'on prenne de suite toutes les notes de l'octave, soit qu'on n'en prenne qu'une partie, si ces notes se suivent selon

leur rang, on les appelle *degrés conjoints:* mais si l'on ne prend que la tonique avec l'un de ses degrés, laissant les notes intermédiaires de cette tonique et du degré, on les nomme degrés disjoints. Ainsi, si nous prenons de l'octave d'*ut* les cinq notes *ut ré mi fa sol*, nous prenons une quinte conjointe; mais si nous ne prenons qu'*ut* et *sol*, nous prenons une quinte disjointe. Il en est de même de tous les autres degrés de l'octave. Exemple N°. 14.

Gamme diatonique.

Lorsque toutes les notes d'une octave sont parcourues dans leur ordre successif, on dit qu'elles vont diatoniquement, qu'elles aillent, soit en montant, soit en descendant : même exemple N°. 14.

De la quantité de tons et de demi-tons que porte chacun des degrés de la gamme.

L'intervalle entre la note tonique et chacun de ses degrés n'est pas toujours le même, et pour l'indiquer on qualifie ces degrés de justes, de majeurs, de mineurs, etc. Je vais les développer ici. *Voyez* l'exemple N°. 15. Dans cet exemple, je prends la note *ut naturel* pour tonique, et j'écris en notes blanches les deux

notes qui établissent le degré : les notes noires intermédiaires des blanches ne sont là que pour désigner la quantité de tons et demi-tons que porte le degré. La liaison ∩ indique les tons et celle ⌣ les demi-tons. Nous avons

Trois sortes de secondes.

La seconde juste qui porte un ton, d'*ut naturel* à *ré naturel.*

La seconde mineure qui n'a qu'un demi-ton, d'*ut naturel* à *ré bémol.*

La seconde superflue qui porte un ton et un demi-ton, d'*ut naturel* à *ré dièse.*

Deux sortes de tierces.

La tierce majeure qui porte deux tons, d'*ut* à *mi.*

La tierce mineure qui porte un ton et demi, d'*ut* à *mi bémol.*

Deux sortes de quartes.

La quarte juste qui a deux tons et un demi-ton, d'*ut* à *fa.*

La quarte superflue qui a trois tons, d'*ut* à *fa dièse.*

Trois sortes de quintes.

La quinte juste qui a trois tons et demi, d'*ut* à *sol.*

La fausse quinte qui a deux tons et deux demi-tons, d'*ut* à *sol bémol.*

La quinte superflue qui porte trois tons et deux demi-tons, d'*ut* à *sol dièse.*

Trois sortes de sixtes.

La sixte majeure qui porte quatre tons et un demi-ton, d'*ut* à *la.*

La sixte mineure qui a trois tons et deux demi-tons, d'*ut* à *la bémol.*

La sixte superflue qui a quatre tons et deux demi-tons, d'*ut* à *la dièse.*

Trois sortes de septièmes.

La septième juste qui a quatre tons et deux demi-tons, d'*ut* à *si bémol.*

La septième superflue qui, sensible, a cinq tons et demi, d'*ut* à *si naturel.*

La septième diminuée qui a trois tons et trois demi-tons, d'*ut dièse* à *si bémol.*

Nous avons bien deux sortes d'octaves, l'octave majeure et l'octave mineure; mais, portant, l'une comme l'autre, cinq tons et deux demi-tons, elles ne diffèrent entre elles que par la position différente des demi-tons, comme nous l'avons vu plus haut.

Nous avons encore deux sortes de neu-

vièmes (1), savoir, la neuvième juste qui est à la distance d'un ton au-dessus de la note octave de la tonique, et la neuvième mineure qui n'en est qu'à un demi-ton : même exemple N°. 15.

Voilà, je crois, mon amie, les principes de la musique développés et raisonnés autant qu'ils sont susceptibles de l'être : disons un mot sur la mesure, afin de n'en rien omettre.

De la mesure.

Tout morceau de musique a un mouvement qui lui est propre; ce mouvement dépend de son caractère : ainsi, il est plus ou moins vif et léger, ou plus ou moins lent, selon que le compositeur a voulu exprimer la gaieté, la tristesse, etc.

Le mouvement d'un morceau de musique est marqué par la mesure, et cette mesure, c'est le tems qui s'écoule pendant que le mou-

(1) La note neuvième n'est que celle seconde prise par-dessus la note octave, mais dont on compte l'intervalle depuis la tonique; ce qui fait que cette note, dite neuvième, se trouve être le neuvième degré de la tonique. En traitant de l'harmonie, nous trouverons aussi la note onzième qui est la quarte prise au-dessus de la note octave. Ces deux degrés ne prennent ces dénominations de neuvième et de onzième, que lorsqu'ils forment les accords dits de neuvième et de onzième.

vement s'accomplit. Quand on écrit la musique, on marque les mesures en les séparant par un trait qui coupe perpendiculairement les cinq lignes de la portée : Exemple N°. 16.

La mesure marque le mouvement par deux, trois ou quatre tems égaux, dans lesquels elle se partage : ce sont ces tems, que l'on indique par les chiffres placés près de la clef au commencement de chaque morceau de musique, qui règlent la vitesse ou la lenteur que l'exécutant doit mettre à chanter, ou à jouer le chant que la mesure contient.

De la précision.

Nous pouvons prendre une idée juste de la précision à mettre à la mesure et à ses tems, par les vibrations du pendule d'une horloge. Prenons, pour exemple, une mesure divisée en deux tems, et regardons le pendule aller à droite et à gauche : ses deux mouvemens marqueront les deux tems de la mesure ; ainsi, chaque fois qu'il les aura faits, il se sera écoulé une mesure. Si le chant que la mesure contient est écrit par deux blanches, qui sont notes d'égale valeur, nous aurons alors une note pour chaque tems, et nous chanterons la première lorsque le pendule battra à droite, et la seconde pendant qu'il battra à gauche :

si ensuite nous avons une mesure écrite par des notes d'inégale valeur, comme par deux noires et quatre croches, nous aurons alors pour le premier tems, les deux noires, et pour le second les quatre croches; et, comme les deux noires sont notes d'une même valeur, il faudra les passer également; ainsi nous chanterons la première en même-tems que le pendule frappera à droite, et la seconde quand il sera arrivé au milieu du trajet qu'il fait de droite à gauche. Ensuite pour le second tems, qui a aussi quatre notes égales en valeur, nous passerons ces quatre croches également pendant que le pendule ira de gauche à droite, en prononçant la première en même tems qu'il partira de gauche pour aller à droite. Il me semble que ces deux suppositions sont de nature à bien faire concevoir la précision : *Voy.* l'exemple N°. 16 dans ses différentes sections, dans lesquelles j'ai marqué les tems des différentes mesures par des chiffres au-dessus de la portée, et placés au-dessus de la note ou du signe de silence qui commence le tems.

Des différentes mesures.

Nous avons trois sortes de mesures; savoir, celle à quatre tems, celle à trois tems et celle à deux tems. La mesure à quatre tems se

marque par C. Elle est remplie par une ronde ou par sa valeur en blanches, en noires, croches, doubles croches, etc. : conséquemment chaque tems a la valeur d'une noire.

La mesure à deux tems se marque par ¢, par 2 ou par $\frac{2}{4}$. Marquée par ¢ ou par 2, elle a pour valeur une ronde, comme la mesure à quatre tems ; mais chacun des tems a la valeur d'une blanche : lorsqu'elle est indiquée par $\frac{2}{4}$, sa valeur est donnée par une blanche, et celle de chacun de ses tems par une noire.

La mesure à trois tems s'annonce par $\frac{3}{2}$, par $\frac{3}{4}$ et par $\frac{3}{8}$. Celle qui est marquée $\frac{3}{2}$ a une blanche pour chaque tems ; celle $\frac{3}{4}$ n'a qu'une noire, et celle $\frac{3}{8}$ qu'une croche par tems : d'après cela, la première doit être écrite par trois blanches ou leur valeur en noires, croches, etc. : la seconde par trois noires ou leur valeur, et la troisième par trois croches ou leur valeur en doubles, triples croches, etc.

Nous avons encore la mesure marquée $\frac{12}{8}$. Cette mesure a quatre tems qui ont chacun trois croches pour valeur ; ainsi elle doit être écrite par douze croches ou par leur valeur en noires, blanches, etc. : cette sorte de mesure, ainsi que celles $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$, dont je vais parler, sont dites *tems lourés*, parce que les trois notes qui forment chaque tems doivent passer

dans le même laps de tems que l'on emploieroit à n'en passer que deux des autres mesures à deux et à quatre tems.

Les mesures $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$ sont des mesures à deux tems, lesquelles ont, la première, trois noires par tems, et la dernière trois croches.

Du point de repos.

Le point de repos 𝄐 (exemple N°. 1) marque un moment de silence; mais ce silence n'a pas une durée fixe comme l'ont la pause, le soupir, etc. : il dure plus ou moins, à la volonté de l'exécutant, et fait cesser l'action de la mesure pendant qu'il a lieu. Ce signe est ordinairement placé dans le cours d'un morceau, et, par lui, le compositeur avertit l'exécutant qu'il peut un moment donner l'essor à son propre génie, en plaçant quelques notes, ou un trait quelconque, mais sans s'écarter du ton dans lequel il se trouve alors. Quand le même signe est placé à une finale (à la fin d'un morceau de musique), l'exécutant a le droit de s'étendre en modulant : c'est ce que nous appelons point d'orgue, finale, caprice, etc.

De la syncope ou liaison.

La syncope ⁀ placée entre deux notes avertit que la première doit seule être prononcée,

mais qu'il faut en soutenir le son pendant la valeur des deux.

Le même signe se place aussi au-dessus de deux ou plusieurs notes ; mais alors sa fonction est d'avertir qu'il faut soutenir le son de ces notes en les liant l'une à l'autre : lorsqu'on veut au contraire que les sons soient secs et bien détachés les uns des autres, on place un point ou un petit trait perpendiculaire / au-dessus de chaque note.

Je finis cette Lettre, mon amie : elle est beaucoup plus longue que je ne m'étois proposée de la faire, mais le sujet m'a entraînée. Vous aurez, par ma première, les élémens de l'harmonie.

TROISIÈME LETTRE.

Sur la connoissance des accords qui forment l'harmonie.

Apprendre l'harmonie, c'est, j'en conviens, mon amie, apprendre à connoître et à employer vingt-quatre différens accords ; cependant, enseigner l'harmonie n'est pas chose aussi difficile que vous vous le persuadez ; parce que, si nous comparons ces accords l'un à l'autre, et si nous les ramenons

à leur source, nous les réduisons à quatre. Cessez donc de vous effrayer de la tâche que vous vous êtes imposée; car quand je vous aurai tracé la route que vous devez suivre avec vos élèves, vous trouverez cette tâche beaucoup plus facile à remplir que vous ne le croyez maintenant. Je vais aujourd'hui m'acquitter d'une partie de la mienne en vous expliquant cette harmonie qui vous fait peur. Je tâcherai d'être claire. J'entre en matière.

DES ACCORDS EN GÉNÉRAL.

Tout accord est formé de la réunion de plusieurs sons.

De la note grave.

On appelle *note grave* la note de la basse sur laquelle on place un accord : dans l'exemple N°. 17, la note *ut*, posée à la basse, est la note grave sur laquelle est placé l'accord appelé *parfait*; et les trois notes *mi sol ut* placées au-dessus, sont celles qui forment cet accord parfait sur la note grave *ut*.

Quelque position que prennent entre elles les notes qui forment un accord, cet accord reste le même tant que sa note grave est la même : dans l'exemple N°. 18, on voit les diverses positions que peuvent prendre les

trois notes *mi sol ut*, qui forment l'accord parfait sur la note grave *ut*.

Accord fondamental, et note fondamentale.

Un accord qui en produit d'autres prend le nom d'accord fondamental, et, par suite, sa note grave prend celui de note fondamentale.

Un accord en produit un autre quand on place toutes les notes qui le forment sur une note de basse autre que sa note grave : par exemple, si nous prenons pour note grave la note *mi* (exemple N°. 19.), et que nous placions sur ce *mi* les trois notes *mi sol ut* qui ont formé l'accord parfait sur *ut*, nous formons sur la note *mi* un accord de *sixte ;* et si nous prenons encore pour note grave la note *la*, et que nous placions de même sur cette note *la* les trois notes *mi sol ut*, nous formons alors sur ce *la* un accord de septième. L'accord parfait d'*ut*, étant celui dont nous nous sommes servi pour former l'accord de sixte sur *mi* et celui de septième sur *la*, est donc l'accord fondamental qui les produit tous deux.

Accord dérivé ou d'emprunt.

Lorsqu'un accord formé d'un autre a pour note grave l'une de celles qui forment cet autre, il prend le nom d'accord dérivé; et lorsque sa note grave est une toute autre note, il est dit accord d'emprunt: ainsi, l'accord de sixte sur *mi* (exemple N°. 19.), est un dérivé de l'accord parfait d'*ut*, parce que sa note grave *mi* est l'une de celles qui forment cet accord parfait d'*ut*; et l'accord de septième sur *la* est un accord d'emprunt, parce que la note *la*, qui est sa note grave, n'est pas l'une de celles qui forment l'accord parfait d'*ut*.

Nous avons quatre accords que nous regardons comme fondamentaux, parce que ce sont eux qui donnent tous les autres, soit dérivés, soit accords d'emprunt. Ces quatre accords sont l'accord parfait, et les trois accords de septième, dits de septième seconde, de septième dominante et de septième diminuée (1). Si nous considérons bien ces ac-

(1) Quelques compositeurs regardent aussi, comme fondamental, l'accord de septième placé sur la sensible : je ne suis pas de ce sentiment, parce que ni cet accord, ni aucun de ses renversemens (les dérivés qu'il donneroit) n'entrent dans la formation de la gamme harmonique : d'ailleurs, si nous accordions ce

cords, nous trouverons qu'à l'un d'eux seulement appartient proprement le titre de fondamental, puisque celui-là seul, l'accord parfait, ne nous est donné par aucun autre, tandis que les trois autres nous viennent de lui (1).

Des consonnances et dissonances.

Les divers sons que nous donnent les huit notes qui forment l'octave sont entre eux consonnans ou dissonans. Les sons consonnans sont ceux qui frappent agréablement l'oreille, ceux qui ne lui laissent rien à désirer ; et les sons dissonans sont ceux qui frappent désagréablement l'oreille, ou qui même, en ne la blessant pas, lui laissent le désir, ou lui font éprouver le besoin d'en entendre d'autres qui la reposent : par exemple, si nous prenons ensemble les trois sons que donnent les notes toniques, tierce et quinte, notre oreille est satisfaite, parce que ces sons sont consonnans, l'un par rapport à l'autre ; mais si nous plaçons le son que donne la note sep-

---

titre à l'accord de septième, lorsque nous le plaçons sur la sensible, pourquoi le lui refuserions-nous quand nous l'employons sur les autres degrés, et, par suite, pourquoi ne le donnerions-nous pas à tous les accords, puisque tous peuvent se renverser autant de fois qu'ils ont de notes?

(1) *Voyez* l'accord de septième, page 44.

tième, ou la sensible, ou la neuvième avec celui que donne la tonique, ces notes septième, sensible ou neuvième, sont dissonantes par rapport à la tonique.

Consonnances parfaites et imparfaites.

Dans les consonnances on distingue celles parfaites et celles imparfaites : les consonnances parfaites sont l'unisson (1), la note quinte et la note octave ; les consonnances imparfaites sont la note tierce et la note sixte. Exemple N°. 20.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle, et tantôt à chacun des deux sons qui le forment, mais plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Dissonances majeure et mineures.

Dans les dissonances on distingue celle majeure et celles mineures : la dissonance majeure, c'est la note sensible ; les dissonances mineures sont les notes septième, neuvième ou seconde, et onzième ou quarte. Exemple N°. 21.

Après une note dissonante on doit placer une note consonnante pour reposer l'oreille ;

(1) L'unisson, c'est le même son.

cela s'appelle sauver la dissonance (1). La dissonance majeure se sauve en montant d'un degré, c'est-à-dire, que la note consonnante qui doit suivre immédiatement cette dissonance, doit être d'un degré au-dessus d'elle : ainsi, cette note sensible étant le septième degré de la gamme ou octave, ne peut être sauvée que par la note octave : au contraire, les dissonances mineures se sauvent en descendant d'un degré, de sorte que la note septième doit être suivie par la note sixte, la note neuvième par l'octave, et la note onzième ou quarte, par la dixième ou tierce; dans l'exemple N°. 21. Le trait — indique la consonnance qui sauve la dissonance.

Non-seulement on sauve les dissonances, mais encore on les prépare en plaçant, dans l'accord qui précède celui qui porte une dissonance, la même note que celle dissonante et à la même place qu'elle. Nous verrons dans la suite que toute dissonance doit indispensablement être sauvée, mais qu'il est

(1) Il arrive souvent que, pour produire un plus grand effet harmonique, le compositeur emploie plusieurs dissonances de suite : alors les premières ne sont pas sauvées et tiennent l'oreille en suspens; mais la note consonnante qui suit la dernière dissonante repose l'oreille, et en sauvant celle-ci, elle sauve toutes les autres.

des cas où l'on peut se dispenser de la préparer : dans l'exemple N°. 22, *sol*, quinte de la note grave *ut*, prépare *sol* note septième de la note grave *la*, et cette septième est sauvée par *fa*, note tierce de la note grave *ré*; de même, *fa*, tierce de *ré*, prépare *fa* note septième de la note grave *sol*, et cette septième n'est pas sauvée, parce qu'elle prépare elle-même *fa*, note quarte de la note grave *ut*; puis ce *fa*, quarte d'*ut*, est sauvé par *mi*, tierce de la seconde note grave *ut* : également le *si*, tierce de la note grave *sol*, prépare *si* sensible de la note grave *ut*, et cette sensible est sauvée par *ut*, note octave de la seconde note grave *ut*.

DES ACCORDS EN PARTICULIER.

De l'accord parfait et de ses dérivés.

Exemple N°. 23 (1).

L'accord parfait est formé par la tierce, la quinte et la note octave de sa note grave :

---

(1) Tous les exemples que je vais donner sont écrits dans le ton d'*ut* majeur naturel, ou dans celui d'*ut* mineur par trois bémols : dans ces exemples, les chiffres posés sur les notes de la basse indiquent les accords que portent ces notes. Ces chiffres donnent ordinairement le degré le plus marquant de l'accord :

voyez dans l'exemple que le *mi* est la tierce de la note grave *ut ;* que le *sol* en est la quinte et l'*ut* l'octave. Cet accord s'emploie sur la tonique (1) : il nous donne deux dérivés qui sont l'accord de sixte et celui de quarte et sixte.

---

ainsi un 7 marque un accord de septième, un 6 un accord de sixte, etc.

Tous les compositeurs ne chiffrent pas de même : les uns emploient plusieurs chiffres pour indiquer le même accord que d'autres désignent par un seul.

Je chiffre l'accord de sixte dérivé de l'accord parfait par $\frac{6}{5}$ pour le distinguer des autres accords de sixte qui portent la quarte.

Je barre les chiffres des accords dérivés de ceux de septième dominante et de septième diminuée, pour indiquer qu'ils viennent d'accords dissonans et qu'ils le sont eux-mêmes.

Un dièse placé à la droite des chiffres marque que la tierce de la note grave doit être majeure, et un bémol placé de même, indique que cette tierce est mineure : ainsi par 7, suivi d'un dièse, j'indique que l'accord de septième porte tierce majeure, c'est-à-dire, qu'il doit y avoir deux tons de la note grave à sa tierce.

Un dièse, ou un bémol, placé à la gauche du chiffre, indique que le degré désigné est majeur ou mineur ; et une croix, placée de même, annonce que le degré est superflu.

On chiffre l'accord parfait par un 3, par un 5, ou par un 8 ; et, le plus souvent, on ne le chiffre pas : c'est cette dernière manière que j'adopte ; cependant, quand un accord parfait en sauvera un dissonant, et que je voudrai indiquer lequel de ses degrés sauve la dissonance, j'indiquerai par un 3 sa tierce, par un 5 sa quinte, et par un 8 sa note octave.

(1) Toutes notes peuvent porter l'accord parfait ; mais cet accord est particulièrement celui de la tonique, et ensuite celui de la dominante.

L'accord de sixte s'emploie sur la tierce du ton : il est formé par la tierce et par la sixte de sa note grave (1).

L'accord de quarte et sixte s'emploie sur la dominante : il est formé par la quarte et par la sixte de sa note grave.

Remarque.

Pour bien connoître les accords, il faut les considérer, 1°. selon la note de basse sur laquelle ils sont placés; 2°. selon l'accord fondamental qui les donne; 3°. selon les notes qui les forment. Pour bien entendre ceci, prenons pour exemple l'accord de sixte : nous disons, 1°. que cet accord s'emploie sur la tierce du ton, et nous entendons par là que sa note grave doit être la note tierce du ton dans lequel il se fait; ici nous sommes dans le ton d'*ut*, et la note grave *mi* dont il s'agit, est la tierce de la gamme d'*ut*; 2°. si nous considérons l'accord de sixte selon l'accord fondamental qui le donne, nous trouvons qu'il est produit par l'accord parfait du ton dans

(1) En désignant ou nommant les degrés qui forment un accord, on ne parle pas de la note octave de sa note grave, parce que cette note octave, n'étant que la répétition de l'autre, ne coopère en rien à la formation de l'accord.

lequel il est lui-même, puisque c'est l'accord parfait d'*ut* posé sur la tierce de la gamme d'*ut* qui forme cet accord de sixte; 3°. pour considérer un accord selon les notes qui le forment, il faut, en quelque sorte, oublier dans quel ton est cet accord, et ce que sont à ce ton les notes qui le forment, en ne rapportant ces notes qu'à la note grave. Par exemple, nous disons que l'accord de sixte est formé de la tierce et de la sixte de sa note grave, parce que nous ne regardons plus les notes *sol* et *ut* comme notes de la gamme d'*ut*, mais comme degrés de la gamme dont la note grave *mi* seroit tonique, conséquemment comme degrés de la gamme de *mi*; de sorte que ces notes sont alors *sol* tierce et *ut* sixte de *mi*.

Prenons encore l'accord de quarte et sixte: nous disons qu'il s'emploie sur la dominante, parce que sa note grave *sol* est la dominante de la gamme d'*ut*, ton dans lequel nous sommes: nous disons qu'il est donné par l'accord parfait, parce que c'est l'accord parfait d'*ut*, posé sur la dominante *sol*, qui forme cet accord de quarte et sixte. Enfin, nous disons qu'il est formé par la quarte et par la sixte de sa note grave, parce que les notes *mi* et *ut*, regardées comme degrés de la gamme de *sol*, en sont le *mi* sixte et l'*ut* quarte.

Quant aux accords fondamentaux, on ne peut les considérer que selon les notes qui les portent et selon les degrés qui les forment, puisqu'ils ne sont donnés, ou sont censés n'être donnés par aucun autre.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME

proprement dit.

Tout accord de septième est donné par un accord parfait dont la note grave est d'une tierce au-dessus de la sienne. Exemp. N°. 24, l'accord de septième sur *ré* est donné par l'accord parfait de la note *fa*, et cette note *fa* est d'une tierce au-dessus de *ré* : de même l'accord de septième sur *sol* est donné par l'accord parfait de la note *si*, et il en est ainsi de tout accord de septième.

Nota. Quand nous regardons un accord de septième comme accord fondamental, nous ne nous occupons plus de l'accord parfait qui le produit; nous supposons alors cet accord de septième formé par son propre accord parfait auquel est ajouté la note septième. Ex. N°. 25.

La note septième formant l'accord de septième est toujours une septième juste; ainsi, elle est toujours à la distance d'un ton de la

note octave de sa note grave (1) : par exemp., le septième degré de l'octave d'*ut naturel*, c'est la note *si naturel;* donc, pour former l'accord de septième sur *ut*, il faudroit donner un bémol à *si*. Exemple N°. 26.

De l'accord de septième dominante

et de ses dérivés. Ex. N°. 27.

L'accord de septième dominante prend son nom de ce qu'il s'emploie sur la note dominante (la note grave *sol* est la dominante de la gamme d'*ut*). Cet accord de septième porte toujours tierce majeure de sa note grave (de *sol* à *si* il y a deux tons). Il a deux notes dissonnantes en ce que sa note tierce se trouve être en même tems la note sensible du ton : ces dissonances font que l'accord ne peut être sauvé que par l'accord parfait de la tonique, parce que sa note septième, en descendant d'un degré, va à la note tierce de la tonique, comme sa note tierce va, en montant d'un

(1) Il y a deux exceptions à cette règle par l'accord de septième diminuée et celui de septième superflue ; mais la règle est fixe pour tous les accords de septième. Nous trouverons aussi dans la suite quelques accords de septième qui n'auront pas leur note septième juste : j'en donne la raison à la remarque de la page 61.

degré, à la note octave de cette même tonique. Ex. N°. 28.

L'accord de septième dominante donne trois dérivés, savoir, l'accord de fausse quinte, celui de petite sixte majeure, et celui de triton ou quarte superflue.

L'accord de fausse quinte s'emploie sur la sensible : il est formé de la tierce, de la quinte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de petite sixte majeure s'emploie sur la seconde : il est formé de la tierce, de la quarte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de triton s'emploie sur la quarte : il est formé de la seconde, de la quarte et de la sixte de sa note grave.

Nota. Les trois dérivés de l'accord de septième dominante ne peuvent se sauver que, comme lui, par l'accord parfait, ou par l'un de ses dérivés, puisqu'ils ont ses deux dissonances. Ex. N°s. 27, 28.

De l'accord de septième seconde et de ses dérivés. *Ex.* N°. 29.

L'accord de septième seconde prend son nom de ce qu'il s'emploie sur la seconde note du ton. Cet accord porte toujours tierce mineure (de *ré* à *fa* un ton et demi), ce qui le

fait nommer aussi septième mineure. Ses dérivés sont l'accord de quinte et sixte, celui de petite sixte mineure et celui de seconde.

L'accord de quinte et sixte s'emploie sur la quarte : il est formé de la tierce, de la quinte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de petite sixte mineure s'emploie sur la sixte : il est formé de la tierce, de la quarte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de seconde s'emploie sur la tonique : il est formé de la seconde, de la quarte et de la sixte de sa note grave. Cet accord-ci ne fait pas partie de ceux qui forment la gamme harmonique ; il n'a rien de particulier par rapport aux autres accords de seconde, qui tous sont donnés, comme lui, par un accord de septième.

Des accords que portent les degrés de la gamme.

Maintenant que nous avons analysé les trois premiers accords fondamentaux et leurs dérivés, voyons comment ces onze accords doivent être employés dans les différentes marches que les notes de la basse peuvent tenir.

De la seconde note du ton. Ex. N°. 30.

Quand la seconde note du ton (le second degré de la gamme) va diatoniquement, soit

en montant, soit en descendant, elle porte l'accord de sixte majeure : si, dans ce cas, elle vaut deux tems, c'est-à-dire, si l'on veut lui faire porter deux accords, le premier doit être celui de septième, et le second celui de sixte.

Si la seconde va droit à la dominante, ou à une note qui porte un accord dérivé de la septième dominante, elle doit porter l'accord de septième.

De la tierce.

La note tierce porte toujours l'accord de sixte dérivé de l'accord parfait.

De la quarte. Ex. N°. 31.

Lorsque la quarte monte à la dominante, lorsqu'elle va à l'accord de septième seconde ou à l'un de ses dérivés, elle doit porter l'accord de quinte et sixte ; mais quand elle descend à la tierce, elle doit porter l'accord de triton.

De la dominante. Ex. N°. 32.

Quand la dominante va droit à sa tonique, elle porte l'accord de septième : si, dans ce cas, on veut lui donner deux accords, le premier doit être l'accord de quarte et sixte, et le second celui de septième. Dans tous les

autres cas, elle prend son propre accord parfait.

Quelquefois on donne l'accord de septième à la dominante, quand elle va droit à la note tierce; mais c'est qu'alors cette note tierce, qui porte toujours l'accord de sixte, est regardée comme remplaçant la note tonique.

De la sixte.

La note sixte porte toujours l'accord de petite sixte mineure, excepté lorsqu'on descend la gamme : (voir à la gamme.)

De la note septième : Exemple N°. 33.

Quand la note septième va droit à sa tonique, et qu'elle en est la sensible, elle porte l'accord de fausse quinte : quelquefois, lorsque cette sensible va droit à la dominante, et que celle-ci allant à la tonique, porte septième, elle porte encore l'accord de fausse quinte.

Lorsque la sensible va par intervalles, on lui donne souvent l'accord de sixte en lui supprimant sa quinte; alors cet accord de sixte est donné par l'accord parfait de la dominante.

De la gamme : Exemple N°. 34.

Lorsque les notes, qui forment la gamme, se suivent diatoniquemen en montant, on les

traite d'après les règles ci-dessus; mais quand elles vont en descendant, on les traite, depuis la note octave jusqu'à celle dominante, comme étant dans le ton de la dominante; de sorte que la sensible est alors regardée comme note tierce de la dominante, et porte l'accord de sixte dérivé de l'accord parfait de cette dominante; de même la note sixte, regardée comme seconde de la dominante, prend l'accord de petite sixte majeure, même celui de septième avant celui de sixte, si elle vaut deux tems. La note dominante étant passée, on reprend le ton de la tonique par l'accord de triton sur la quarte, et l'on traite comme en montant.

A l'exemple N°. 35, j'écris la gamme sur trois parties; celle qui porte la clef de *sol* contient les notes qui forment les accords; celle au-dessous contient les notes de la gamme, conséquemment les notes graves des accords qu'indiquent les chiffres placés sur les notes de la gamme; la troisième, qui porte aussi la clef de *fa*, contient la base fondamentale, c'est-à-dire, qu'elle contient les notes graves des accords fondamentaux qui donnent ceux que portent les notes de la gamme : les chiffres y indiquent ces accords fondamentaux. Dans cet exemple, le trait — montre la

consonnance qui sauve la dissonance. La liaison ⌒ placée sur les deux *ut* des dixième et onzième mesures, indique que la septième de *ré* n'est pas sauvée, parce qu'elle est suspendue par la quarte de *sol;* mais cette quarte descendant au *si*, ce *si* sauve la septième de *ré*.

Nota. Je n'ai pas posé de notes fondamentales sous les toniques *ut*, sous la note *ré* portant l'accord de septième à la seconde mesure, ni sous la note *sol* portant l'accord de septième à l'avant-dernière mesure, parce que ces notes, qui portent des accords fondamentaux, sont elles-mêmes notes fondamentales : de même aux notes *sol* des quatrième et huitième mesures, parce que les accords parfaits, que portent ces notes, sont encore fondamentaux.

J'ai placé un dièse au chiffre sur la note *ré* de la basse fondamentale, septième mesure, pour faire remarquer que cette note *ré* étant alors dominante du ton de *sol*, l'accord de septième, qu'elle porte, doit, comme septième dominante, avoir sa tierce majeure.

Par l'exemple N°. 36, j'indique comment on peut prendre, sur le piano, la gamme harmonique ; ou comment on pourroit l'écrire pour en tirer une sorte de mélodie.

Les gammes mineures se traitent absolu-

ment comme les gammes majeures, en donnant le dièse ou le bécarre à la note septième, pour la rendre sensible lorsque l'on monte. Voyez, exemple 38, la première des deux gammes.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE ET DE SES DÉRIVÉS.

Exemple N°. 37.

L'accord de septième diminuée prend son nom de ce que sa note septième est à la distance d'un ton et demi de la note octave de sa note grave ; et aussi de ce que toutes les notes qui le composent, forment entr'elles des tierces mineures (de *si* à *ré*, de *ré* à *fa*, de *fa* à *la*, trois tierces mineures). Cet accord nous donne trois dérivés qui sont :

L'accord de petite sixte majeure avec fausse quinte, qui s'emploie sur la seconde, et est composé de la tierce, de la quinte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de triton avec tierce mineure, qui s'emploie sur la quarte, et est composé de la tierce, de la quarte et de la sixte de sa note grave.

L'accord de seconde superflue qui s'emploie sur la sixte, et est formé par la seconde, par la quarte et par la sixte de sa note grave.

L'accord de septième diminuée s'emploie, ainsi que ses dérivés, dans les tons mineurs et, à volonté, à la place de l'accord de septième dominante et de ses dérivés. A l'exemple N°. 38, je donne la gamme traitée par ces deux accords fondamentaux. Il faut y remarquer que l'accord de sixte majeure sur le *la* de la quatorzième mesure ne peut être donné que par la septième diminuée du ton de *sol;* comme celui de sixte de la sixième mesure est donné par la septième dominante du ton de *sol*, puisque les notes graves *la* sont alors seconds degrés de la gamme de *sol.*

Si nous comparons les dérivés de la septième diminuée à ceux de la septième dominante, nous trouverons que les deux petites sixtes majeures s'emploient sur le même degré de la gamme, et qu'elles ne diffèrent entre elles que par la fausse quinte mise à la place de la quarte, comme les tritons ne diffèrent entr'eux que par la tierce mise à la place de la seconde.

DES ACCORDS D'EMPRUNT.

Nota. Dans les exemples que je donne pour ces accords, j'écris, avant eux et en notes noires, les accords fondamentaux qui les produisent.

Accord de septième superflue.

L'accord de septième superflue est donné par celui de septième dominante, ou par celui de septième diminuée. Donné par la septième dominante, il porte seconde, quarte, quinte et septième de sa note grave. Donné par la septième diminuée, il a de même la seconde, la quarte et la septième ; mais il a la sixte au lieu de la quinte. Exemple N°. 39.

Cet accord prend son nom de ce que sa note septième n'est qu'à la distance d'un demi-ton de la note octave de sa note grave. Il s'emploie sur la tonique.

L'accord de septième superflue se sauve par l'accord parfait.

Accord de quinte superflue.

L'accord de quinte superflue est aussi donné par la septième dominante ou par la septième diminuée. Donné par la septième dominante, il est formé de la tierce, de la quinte, de la septième et de la neuvième de sa note grave ; ainsi c'est un accord de neuvième dont la

note quinte est superflue. Donné par la septième diminuée, il a, de même, la quinte, la septième et la neuvième; mais il a la quarte au lieu de la tierce. Il est alors un accord de onzième dont la quarte est superflue. Exemple N°. 40.

Cet accord s'emploie sur la tierce dans les tons mineurs. Il se sauve par l'accord parfait de la note tonique.

Accord de sixte superflue.

L'accord de sixte superflue est encore donné par une septième dominante ou par une septième diminuée; mais ces accords de septième sont ceux qui appartiennent au ton de la dominante du ton dans lequel l'accord de sixte s'emploie : exemple N°. 41. Les notes fondamentales *ré* et *fa* sont l'une quinte et l'autre sensible de *sol*, qui est la note dominante du ton d'*ut* dans lequel s'emploie cet accord de sixte.

L'accord de sixte superflue s'emploie dans les tons mineurs sur la sixte, quand cette sixte descend à la dominante : il se sauve par l'accord parfait de cette dominante.

Lorsque l'accord de sixte superflue est donné par la septième dominante, il est formé de la tierce, de la quarte et de la sixte de sa

note grave ; ainsi c'est un accord de petite sixte ; s'il est donné par la septième diminuée, il est formé de la tierce, de la quinte et de la sixte : il est alors un accord de quinte et sixte.

Accord de neuvième.

L'accord de neuvième est donné par un accord de septième dont la note grave est la tierce de la sienne : exemple N°. 42. L'accord de neuvième sur *ut* est donné par l'accord de septième de *mi*, et la note *mi* est tierce de celle d'*ut*.

Les degrés qui forment l'accord de neuvième sont, la tierce, la quinte, la septième et la neuvième de sa note grave ; mais comme cet accord est très-compliqué, on l'emploie rarement en son entier, et on le réduit à la tierce et à la neuvième, auxquelles on joint quelquefois la quinte, comme je l'écris même exemple N°. 42.

L'accord de neuvième s'emploie à volonté, sur toutes notes quand elles vont par intervalles, ou montent diatoniquement. En employant cet accord, il faut préparer et sauver la neuvième ; cependant, quand l'accord s'emploie sur la tonique, on peut se dispenser de la préparation. Il faut, autant qu'il est possible, placer cette dissonance à la partie

haute : ainsi, l'on doit, en accompagnant ou en préludant sur le piano, la placer comme elle l'est dans l'exemple N°. 42.

Accord de quarte et quinte.

L'accord de onzième, ou de quarte et quinte, est donné par un accord de septième dont la note grave est la quinte de la sienne : exemple N°. 43. La note *sol* est quinte de la note *ut*.

Cet accord est formé de la quinte, de la septième, de la neuvième et de la onzième ou quarte de sa note grave : comme il est aussi très-compliqué, on le réduit à la quinte et quarte, auxquelles on joint souvent l'octave ; mais lorsque cet accord s'emploie sur la tonique, on peut mettre la note neuvième à la place de celle octave ; et quand il s'emploie sur la dominante, on préfère la note septième à la note neuvième, parce qu'alors la première de ces notes fait mieux que la dernière.

L'accord de quarte et quinte s'emploie à volonté, comme celui de neuvième, sur toutes notes qui vont par intervalles : il se sauve par l'accord parfait de sa note grave ; mais lorsqu'on l'emploie sur la dominante, il peut se sauver par l'accord de septième : dans les finales on le met souvent à la place de l'accord de quarte sixte. Dans l'exemple N°. 44, je

montre l'emploi qu'on peut faire des accords de neuvième et de quarte et de quinte.

Accord de neuvième mineure.

L'accord de neuvième mineure est un accord de neuvième dont la note neuvième est mineure, parce qu'elle n'est qu'à un demi-ton de distance de la note octave de sa note grave. Cet accord est donné par celui de septième diminuée : il s'emploie dans les tons mineurs sur la dominante, et se sauve par l'accord parfait de la tonique : voyez l'exemple N°. 45.

DES PASSAGES D'HARMONIE.

Lorsque les notes de la basse ont une marche fixe et régulière, , on a une suite des mêmes accords; c'est ce qu'on appelle *passages d'harmonie :* dans ces passages toutes les dissonances mineures doivent être préparées et sauvées.

Passage de septième.

Quand les notes de la basse vont entr'elles alternativement, en montant par quartes et descendant par quintes, chacune d'elles doit porter l'accord de septième, et chaque note septième doit être préparée et sauvée; voilà

le précepte : je vais essayer de le développer à l'aide des exemples. Je m'étendrai un peu sur le premier passage d'harmonie, parce que celui-ci, bien entendu, nous aidera pour les autres, sur lesquels je serai succincte autant qu'il se pourra.

Prenons l'exemple N°. 46. Nous y voyons que le *ré*, placé après le *la*, est de quatre degrés plus haut que ce *la*, et que le *sol*, placé après le *ré*, est de cinq degrés plus bas que le *ré;* comme *ut*, qui suit *sol*, est de quatre degrés plus haut que ce *sol*, et *fa*, qui suit *ut*, est de cinq degrés plus bas qu'*ut*, etc. Voilà la basse allant en montant de quarte et descendant de quinte.

A l'exemple N°. 47, j'écris toutes les notes qui forment les accords de septième : mon but est qu'ayant les accords entiers sous les yeux, il soit plus facile de saisir par l'exemple N°. 48, les notes qui doivent être choisies, et comment ces notes doivent être employées.

Dans cet exemple N°. 48, je réduis les accords à trois notes, celle de la basse comprise ; de sorte que chaque accord de septième s'y trouve réduit à ses notes grave, tierce et septième : c'est ainsi que le pianiste doit prendre ce passage d'harmonie lorsqu'il accompagne un chanteur, ou lorsqu'il arpége

en préludant (1). Et c'est ainsi que l'écriroit le compositeur qui traiteroit pour trois parties.

Examinons maintenant comment nos dissonances sont préparées et sauvées. Prenons d'abord, dans le même exemple N°. 48, les accords de septième placés aux tems forts, et dont les notes graves sont *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré* : nous y voyons, dans la partie du dessus, que le *sol*, note septième de l'accord de septième sur *la*, est préparé par *sol*, quinte de l'accord parfait d'*ut*, et sauvé par *fa*, tierce dans l'accord de septième sur *ré* : de même ce *fa*, tierce de *ré*, prépare *fa* septième de *sol*, et cette note septième de *sol* se trouve sauvée par *mi* tierce d'*ut*, comme ce *mi*, tierce d'*ut*, prépare la septième de *fa* qui, à son tour, est sauvée par *ré* tierce de *si*, etc. Il en est de même pour les accords de septième placés sur les tems foibles, et dont les notes graves sont *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol* : la note *ut*, tierce dans l'accord de septième sur *la*, prépare la septième de *ré*, laquelle septième est sauvée par *si* tierce dans l'accord de septième sur *sol*, etc.

---

(1) En général on doit prendre, sur le piano, tous les passages d'harmonie à trois notes, comme je les écris.

Si l'on écrivoit pour quatre parties, on rendroit les quintes aux accords de septième; mais il faudroit que ces quintes allassent en sens inverse de la basse, comme elles sont écrites en notes noires dans l'exemple N°. 49 : car, si elles marchoient en même sens que la basse, comme elles sont placées dans l'exemple N°. 50, elles seroient très-désagréables à l'oreille.

Remarque.

Dans ce passage toutes les notes septièmes ne sont pas à la distance d'un ton de la note octave de leurs notes graves; mais il faut observer pour ces notes septièmes, comme pour tous autres degrés formant les accords employés dans les passages d'harmonie, que ces passages sont assujétis aux tons dans lesquels ils se font, et que leurs accords ne peuvent prendre de dièses ou de bémols que ceux que comportent ces tons : il en est de même pour l'accord de septième quand on le place sur l'une des notes de la gamme au lieu de l'accord que cette note devroit porter.

Passage de septième et sixte.

Lorsque la basse descend diatoniquement, et que chaque note vaut deux tems, le premier porte l'accord de septième, et le second

celui de sixte, ou de petite sixte; mais on préfère l'accord de sixte, parce qu'il est plus agréable et moins compliqué que celui de petite sixte : exemple No. 51. En commençant ce passage d'harmonie, on fait porter à la tonique l'accord de sixte pour, par la note sixte, préparer la note septième du premier accord de septième; ensuite chaque note sixte sauve la septième qui la précède et prépare celle qui la suit.

Si l'on traitoit ce passage par l'accord de petite sixte, on placeroit la quarte; mais il faudroit toujours supprimer la quinte de l'accord de septième, parce que cette quinte marcheroit en même sens que la basse, et se trouveroit sur le tems fort : il faudroit donc écrire et exécuter comme je l'indique à l'exemple No. 52, et non comme à celui No. 53.

Passage de seconde et sixte.

Quand la basse syncope du levé au frappé de la mesure en descendant diatoniquement, le frappé porte l'accord de seconde, et le levé celui de quinte et sixte, ou celui de sixte : on préfère l'accord de sixte simple : Exemple No. 54.

Par les deux exemples sous le No. 55, on

voit comment on peut employer la quatrième partie.

Passage de quinte et sixte, et septième.

Lorsque la basse monte de seconde du frappé au levé de la mesure, et descend de tierce du levé au frappé, le tems fort porte l'accord de quinte et sixte, et le tems foible celui de septième : Exemple N°. 56.

Dans ce passage on évite la note septième, parce qu'elle se sauveroit par la note octave de sa note grave, et toujours sur le tems fort, ce qui feroit encore un mauvais effet : ainsi, si l'on vouloit employer plus de trois notes, il faudroit prendre le passage comme il est écrit à l'exemple N°. 57, et non comme il l'est à l'exemple N°. 58.

Nota. Nous avons dans ce passage les quintes des accords de quinte et sixte, qui vont dans le même sens que la basse sur le tems fort; puis celles des accords de septième, qui vont aussi dans le même sens sur le tems foible : mais ces quintes ne sont pas frappées; elles ne sont que la prolongation du son, et alors elles ne sont pas une faute contre les règles de la composition, parce qu'elles ne sont pas désagréables à l'oreille. Dans l'exemple N°. 56, le *ré*, sixte de *fa*, devient quinte de *sol*, comme le *si*, tierce

de *sol*, devient quinte de *mi* : mais ces quintes ne se font pas entendre comme notes données ; elles ne font, par l'effet de la syncope, qu'une prolongation du son donné par les notes sixtes ou tierces.

Passage de quinte et sixte, et accord parfait.

Quand la basse monte diatoniquement, et que chaque note vaut deux tems, le premier porte l'accord parfait, et le second celui de quinte et sixte, ou celui de sixte : Exemple N°. 59.

Dans ce passage nous avons encore des quintes de suite, mais elles sont, comme dans le passage ci-dessus, élidées par la syncope.

Passage de quarte et quinte, et neuvième.

Lorsque la basse monte de seconde et descend de quarte, chaque note valant deux tems, la note qui monte porte l'accord de neuvième sauvé par son accord parfait, et celle qui descend porte l'accord de quarte et quinte aussi sauvé par son accord parfait : Exemple N°. 60.

De la cadence rompue.

La cadence rompue est une suspension de la finale par un accord parfait donné sur la sixte

à la place de celui de la tonique que l'oreille attendoit ; ce qui oblige de recommencer la finale : Exemple N°. 61.

Des tenues.

On peut tenir la note tonique ou la dominante pendant quelque tems, et leur faire porter plusieurs accords de suite : Exemple N°. 62.

Je crois, mon amie, m'être assez étendue dans cette lettre pour ne rien laisser à désirer sur la connoissance et la formation des accords, ainsi que sur l'emploi qu'on en peut faire. Je joins ici un Tableau comparatif des différens accords qui constituent l'harmonie : dans l'exemple donné pour ce tableau sous le N°. 63, vous trouverez les accords fondamentaux placés avant ceux qu'ils produisent, et écrits en notes noires : je place aussi, après les accords, tous les degrés qui les forment ; je les écris en notes rondes, et je mets, entre chacun d'eux, de petites notes noires qui en marquent les intervalles, afin qu'on puisse facilement compter les tons et demi-tons que les degrés comportent : les tons y sont indiqués par la liaison ⌒, et les demi-tons par la liaison ⌣.

Dans ma prochaine Lettre, qui sera la der-

nière, je vous donnerai mes idées sur la méthode à employer pour enseigner l'harmonie à vos élèves, en même tems que vous les formerez sur l'instrument.

TABLEAU COMPARATIF

DE TOUS LES ACCORDS QUI CONSTITUENT L'HARMONIE MUSICALE.

NOTES DE LA GAMME sur lesquelles PLACENT LES ACCORDS.	ACCORDS FONDAMENTAUX.	ACCORDS DÉRIVÉS DES ACCORDS FONDAMENTAUX.	CHIFFRES indicatifs des ACCORDS.	DEGRÉS QUI COMPOSENT LES ACCORDS.
tonique et autres. . . .	Accord parfait.	. . . . .	3. 5. 8.	Tierce majeure ou mineure. . (Selon que l'octave est l'une ou l'autre.) Quinte juste.
seconde.	Septième, *dite* seconde. . .	. . . . .	. . 7. .	Tierce mineure. Quinte. . . . . (Juste en tons majeurs. Fausse en tons mineurs.) Septième juste.
dominante.	Septième, *dite* dominante.	. . . . .	. . 7. .	Tierce majeure. Quinte juste. Septième juste.
sensible.	Septième diminuée. . . .	. . . . .	. . 7. .	Tierce mineure. Quinte fausse. Septième diminuée.
tonique.	Septième dominante. . . .	Septième superfl. av. quinte.	. $\frac{+7}{5}$.	Seconde juste. Quarte juste. Quinte juste. Septième superflue.
	Septième diminuée. . . .	Avec sixte.	. $\frac{+7}{\flat 6}$.	Seconde juste. Quarte juste. Sixte mineure. Septième superflue.
à dominante.	Accord parfait.	Quarte et sixte.	. . $\frac{6}{4}$.	Quarte juste. Sixte majeure ou mineure. . (Selon que l'octave est l'une ou l'autre.)
à tierce.	Accord parfait.	Sixte.	. . $\frac{6}{3}$.	Tierce mineure. . . . . (Dans les tons majeurs.) Sixte mineure. . . . . (Dans les tons majeurs.) Tierce majeure. . . . . (Dans les tons mineurs.) Sixte majeure. . . . . (Dans les tons mineurs.)
à sixte.	Septième seconde.	Petite sixte mineure. . . .	. . 6. .	Tierce mineure. . . . . (En tons majeurs.) Quarte juste. . . . . (En tons majeurs.) Sixte mineure. . . . . (En tons majeurs.) Tierce majeure. . . . . (En tons mineurs.) Quarte superflue. . . . . (En tons mineurs.) Sixte majeure. . . . . (En tons mineurs.)
La seconde.	Septième dominante. . . .	Petite sixte majeure. . . .	. . 6. .	Tierce mineure. Quarte juste. Sixte majeure.
La seconde.	Septième diminuée. . . .	Petite sixte majeure avec fausse quinte.	. . $\frac{6}{5}$.	Tierce mineure. Quinte fausse. Sixte majeure.
La sixte.	Septième dominante. . . .	Sixte superflue avec quarte.	. $\frac{+6}{4}$.	Tierce majeure. Quarte superflue. Sixte superflue.
	Septième diminuée. . . .	Avec quinte.	. $\frac{+6}{5}$.	Tierce majeure. Quinte juste. Sixte superflue.
La quarte.	Septième seconde.	Quinte et sixte.	. . $\frac{6}{5}$.	Tierce majeure ou mineure, selon le ton. Quinte juste. Sixte majeure.
La sensible.	Septième dominante. . . .	Fausse quinte.	. . 5. .	Tierce mineure. Quinte fausse. Sixte mineure.
La tonique et autres notes. .	Une septième portant toujours tierce mineure. .	Seconde.	. . 2. .	Seconde juste. Quarte juste. Sixte majeure ou mineure, selon le ton.
La sixte en tons mineurs. .	Septième diminuée. . . .	Seconde superflue. . . .	. + 2. .	Seconde superflue. Quarte superflue. Sixte majeure.
La quarte.	Septième dominante. . . .	Triton	. . 4. .	Seconde juste. Quarte superflue. Sixte majeure.
La quarte en tons mineurs.	Septième diminuée. . . .	Triton avec tierce mineure.	. $\flat \frac{4}{3}$.	Tierce mineure. Quarte superflue. Sixte majeure.
Toutes notes (*).	Une septième.	Neuvième.	. . 9. .	Tierce. Quinte. Septième. Neuvième.
La dominante en tons min.	Septième diminuée. . . .	Neuvième mineure. . . .	. $\flat$ 9 .	Tierce majeure. Quinte juste. Septième juste. Neuvième mineure.
Toutes notes (*).	Une septième.	Onzième, ou quarte et quint.	4 ou $\frac{5}{4}$.	Quarte. Quinte. Septième. Neuvième
La tierce en tons mineurs. .	Septième dominante. . . .	Quinte superflue av. tierce.	. $\frac{+5}{5}$.	Tierce majeure. Quinte superflue. Septième superflue. Neuvième juste.
	Septième diminuée. . . .	Avec quarte.	. $\frac{+5}{4}$.	Quarte juste. Quinte superflue. Septième superflue. Neuvième juste.

(*) Comme l'accord de neuvième et celui de quarte et quinte peuvent se placer sur toutes notes, et qu'ils sont assujétis au ton dans lequel ils s'emploient, les degrés qui les composent sont justes, ou ne le sont pas; voilà pourquoi je ne les détermine pas.

QUATRIÈME LETTRE.

Sur la méthode à suivre pour l'enseignement.

Cette Lettre sera, comme je vous l'ai annoncé, mon amie, la dernière que vous recevrez de moi sur la musique : je vais débuter par le doigté du piano, afin de pouvoir suivre sans interruption le plan de conduite à tenir pour l'enseignement de cet instrument et de l'harmonie.

Du doigté.

Il est impossible de donner des règles fixes pour doigter tous les passages de chant à exéter sur le piano, mais il en est de générales qui peuvent guider : telles sont, 1°. de prendre aussi souvent qu'il est possible, les notes qui vont d'intervalles avec assez de doigts pour pouvoir, à volonté, remplir les intervalles sans déplacer la main ; 2°. de se servir très-souvent du pouce et du petit doigt, afin d'être toujours prêt à saisir une grande distance. Dans l'exemple, N°. 66, j'indique, par les petites notes noires placées entre celles qui portent les chiffres qui marquent le doigté, c'est-à-dire, qui désignent les cinq doigts de la

main à compter du pouce, comment on doit appliquer ces règles.

Le doigté pour les gammes étant fixe, j'écris ces gammes par ordre dans les exemples N°s. 64 et 65. Et, comme dans les tons qui ont plus de trois dièses ou de trois bémols, les mêmes touches nous servent pour un ton par dièse ou un ton par bémol, j'écris ces deux sortes de gammes l'une sous l'autre, en ne marquant le doigté que pour l'une des deux, puisque toutes deux se doigtent de même. Par l'exemple, N°. 66, je donne le doigté de divers traits qui en ont un fixe : je place ces traits aussi par ordre, afin que vous puissiez remarquer, et faire remarquer à vos élèves, lorsqu'il en sera tems, comment, en ajoutant quelques notes, l'on forme tous ces traits l'un par l'autre.

Doigté des gammes pour la main droite.

Aux gammes à parcourir de la main droite, et dont les toniques se prennent sur une touche naturelle, soit qu'on monte ces gammes, ou qu'on les descende, le pouce doit être employé aux notes toniques et aux notes quartes. Je m'explique : si nous n'avons qu'une seule octave à monter, nous devons partir du pouce à la tonique, et le mettre encore à la quarte; alors le petit doigt se trouve naturellement

placé à la note octave : et si nous voulons parcourir la gamme en descendant, nous partons du petit doigt pour arriver du pouce à la quarte, et nous nous servons, comme en montant, du troisième doigt pour la tierce, afin d'arriver du pouce à la tonique : *voyez* l'exemple N°. 64. Mais si nous voulons monter ou descendre ces gammes sur plusieurs octaves de suite ; pour monter, nous partons du pouce et plaçons ce doigt sur toutes les toniques et les quartes jusqu'à la tonique qui termine le trait et que prend le petit doigt qui s'y trouve naturellement porté : pour descendre, nous partons du petit doigt en plaçant toujours le pouce comme en montant ; exemple N°. 64. *Voyez* dans cet exemple la gamme d'*ut* naturel écrite sur deux octaves de suite : elle doit servir de modèle pour les autres qui ne sont qu'indiquées.

Il faut excepter de la règle ci-dessus les gammes de *fa* par un et par quatre bémols, à cause du bémol placé à la quarte *si*, sur laquelle il seroit gauche de placer le pouce, qu'on reporte alors à la quinte.

Aux gammes dont les toniques se prennent sur une touche dièse ou bémol, on frappe avec le pouce les notes *si* et *mi* pour les tons dièses, et celles *fa* et *ut* pour les tons bémols :

il résulte de cette manière de doigter que le pouce se trouve toujours sur une touche naturelle, ce qui convient à sa longueur et à sa position par rapport aux autres doigts; car, si les notes *si* et *mi* sont diésées, elles se prennent sur les touches naturelles *fa* et *ut*, comme *fa* et *ut* bémolisés se prennent sur les touches naturelles *si* et *mi*. Remarquez qu'il résulte aussi de cette manière de doigter que la touche qui est *la* dièse ou *si* bémol, est toujours prise du quatrième doigt, comme celle qui est *ré* dièse ou *mi* bémol, l'est toujours du troisième.

Lorsqu'on veut monter ces dernières sortes de gammes, on part du second doigt à la tonique; mais quand on veut les descendre, on part du second, du troisième ou du quatrième, suivant le nombre de notes à parcourir avant les notes *si* et *mi*, ou *ut* et *fa*.

Dans les exemples N°s. 64 et 65, j'indique le double dièse par deux dièses, et le double bémol par deux bémols : cette manière d'écrire, adoptée à peu près généralement aujourd'hui, désigne mieux, que ne le faisoient les points que l'on plaçoit anciennement autour du signe, qu'après avoir diésé *fa*, il faut encore le monter d'un demi-ton, conséquemment le prendre sur la touche naturelle *sol*,

comme *si* deux fois bémolisé doit se prendre sur la touche *la* naturelle.

Doigté des gammes pour la main gauche.

Aux gammes à parcourir de la main gauche, et dont les toniques se prennent sur une touche naturelle, on commence du petit doigt si l'on veut monter, et du pouce si l'on veut descendre. Dans ces gammes le pouce doit toujours frapper les toniques et les dominantes. Il faut excepter de cette règle la gamme de *si* par deux et par cinq dièses, à cause du dièse placé à la dominante *fa*. Ex. N°. 65.

Aux gammes dont les toniques se prennent sur une touche dièse ou bémol, on met, comme à la main droite, le pouce aux notes *si* et *mi* ou *ut* et *fa*; de sorte que le quatrième doigt se trouve toujours sur la touche *fa* dièse ou *sol* bémol, et le troisième à la touche *ut* dièse ou *ré* bémol.

Voyons maintenant, mon amie, comment nous devons nous y prendre pour faire marcher ensemble l'enseignement et de la musique et de l'instrument et de l'harmonie.

Plan de conduite pour l'enseignement.

1°. Débutez par faire connoître à votre élève, sur le clavier, les touches *ut* et *fa*, en

lui faisant remarquer qu'elles sont à la gauche des deux et des trois touches courtes. Après *ut* et *fa*, vous lui ferez connoître *si* et *mi* : les autres iront de suite.

Nota. Tous les exercices que je vais vous indiquer doivent être faits par la main gauche comme par la main droite, séparément des deux mains, et lentement, jusqu'à ce que les doigts ayent acquis une parfaite souplesse et une parfaite égalité dans leur marche sur le clavier.

Faites cadencer de tous les doigts alternativement, le pouce compris : faites monter et descendre plusieurs fois de suite les cinq touches naturelles *ut, ré, mi, fa, sol,* en plaçant tout de suite la main comme elle doit l'être : ainsi, faites frapper la touche de l'extrémité du bout des doigts en les tenant pliés à la seconde phalange, et asseyez l'enfant assez haut, pour que naturellement son avant-bras et son poignet se trouvent de niveau avec le dessus de la main, les doigts étant pliés comme je viens de le dire.

Pendant les premiers jours, il faudra soutenir de l'un de vos doigts le poignet de l'enfant, d'abord pour l'aider à le soutenir à la hauteur où il doit être, ensuite pour vous assurer si la touche est frappée du doigt seul. Si vous

vous apercevez que l'élève roidisse ses nerfs, faites-lui prendre les cinq touches *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol;* et, lui faisant tenir baissées la touche *ut* et celles *fa*, *sol*, vous lui direz de cadencer sur *ré* et *mi;* puis faisant tenir baissé le *ré* et levé le *fa*, faites cadencer sur *mi* et *fa*. Comme il faudra nécessairement que le poignet reste immobile pour que trois touches restent baissées quand deux placées entre elles agissent, vous ferez comprendre par là que nos doigts seuls doivent agir, et que notre poignet ne doit se mouvoir que lorsque nous frappons des accords ou des octaves.

Pendant que les doigts apprendront à marcher, vous habituerez les yeux de votre élève à reconnoître les caractères avec lesquels nous écrivons la musique : Ex. N°. 1. Vous lui ferez aussi connoître les notes, en les lui présentant écrites comme elles le sont Ex. N°. 2 à la clef de *sol*. Notez bien qu'il n'est pas ici question de faire chanter les notes à votre élève, mais seulement de les lui faire lire : l'intonation viendra en son tems.

Ce sera avec les touches du piano qu'il faudra expliquer à votre élève les principes de la musique, parce que ces touches, parlant aux yeux et aux oreilles, l'aideront à les comprendre : mais, comme il faudra aller

lentement en avant sur ceci, j'y reviendrai. Retournons à nos doigts qu'il est essentiel de former d'abord.

2°. Faites monter et descendre la gamme naturelle d'*ut* sur une octave, ensuite sur deux et trois, d'après le doigté indiqué aux exemples N°s. 64 et 65.

Après la gamme d'*ut*, vous traiterez de même pour les gammes majeures, de *sol* avec un dièse, de *ré* avec deux dièses, etc.; en augmentant toujours d'un dièse jusqu'à la gamme de *si*, qui a les cinq dièses marqués sur le clavier. Après les gammes par dièses, vous prendrez les gammes majeures par bémols, en commençant par celle de *fa*, avec un bémol, et finissant par celle de *ré*, qui a aussi les cinq bémols marqués sur le clavier. Notez qu'en montrant ces gammes, il faut vous borner à faire prendre les touches dièses ou bémols, en les nommant simplement *fa* dièse, *si* bémol, etc.; vous réservant d'expliquer ces dièses ou bémols, quand vous en serez à parler de la position des tons et demi-tons dans les gammes.

Tandis que les doigts de votre élève s'exerceront à parcourir les gammes, il faudra l'habituer à lire. Pour cela, vous écrirez, 1°. les degrés comme ils le sont à l'exemple N°. 14, et, montrant à l'élève qu'il doit prendre sur

la touche *ut* placée au milieu du clavier la note *ut* écrite au-dessous de la portée, vous lui direz de vous nommer les notes écrites, en même tems qu'il les touchera sur le clavier. 2°. Vous écrirez ces mêmes degrés dans d'autres tons, et les ferez toucher de même. 3°. Vous prendrez ensuite n'importe quelle musique, pourvu qu'elle soit facile, et vous continuerez de faire lire et exécuter en même tems. J'observe qu'en faisant lire ainsi, il faut d'abord faire exécuter sur la clef de *sol* par la main droite, et ensuite, quand la clef de sol sera à peu près connue, sur celle de *fa* par la main gauche, et ensuite faire marcher ensemble les deux mains, mais sans occuper l'élève de la mesure et de sa précision ; il ne faut que lui faire prendre l'habitude de lire exactement, en lui faisant frapper l'une avec l'autre les notes qui doivent l'être, selon la valeur qu'auront celles qu'il a à prendre d'une main par rapport à celles qu'il doit prendre de l'autre. J'observe en outre qu'il est très-peu important comment l'élève doigtera, puisqu'il n'apprend pas et qu'il ne doit voir qu'une fois ce que vous lui faites lire : c'est à vous de l'avertir d'employer tel ou tel doigt, ou de passer le pouce, selon la quantité de notes que vous prévoyez qu'il a à parcourir.

Vous remarquerez, mon amie, que la seconde ou troisième fois que l'élève jouera les degrés de l'exemple N°. 14, il ne vous nommera plus les notes qu'en les chantant, et cherchant de lui-même à saisir le son que la touche lui fait entendre. Je viens encore de l'éprouver de la part d'une enfant de sept ans, que j'enseigne depuis environ trois mois. Cela vient de ce que les touches parlent aux oreilles et les forment. Il suit de là que l'élève parvient à chanter juste sans aucune peine, lorsque, pour lui faire bien comprendre la mesure, on veut le faire un peu solfier.

3°. Pour expliquer les principes de la musique, vous montrerez, 1°. par les touches naturelles comment on forme les gammes : exemple N°. 12. 2°. Toujours par les touches, l'effet des dièses et bémols et la différence du ton au demi-ton : exemples N°s. 6 et 8. 3°. Vous donnerez les noms des degrés sur la gamme d'*ut*, et vous vous les ferez nommer sur les autres gammes des exemples N°. 12 et 13. 4°. Vous désignerez la place des tons et demi-tons dans les gammes majeures (ne parlons pour le moment que de celles-là) par la gamme d'*ut*, dans laquelle les touches *mi fa* et *si ut* vous aideront. Cette gamme bien entendue, vous

expliquerez pourquoi les autres ont des dièses ou des bémols, etc.

Aussitôt que l'élève connoîtra bien les noms que les notes prennent comme degrés de la gamme, vous lui montrerez à former l'accord parfait, en lui faisant prendre les trois notes tonique, tierce et quinte; vous les lui ferez ensuite arpéger, comme je l'indique à l'exemple N°. 67.

Lorsque les accords parfaits seront familiers dans plusieurs tons, vous y ajouterez un trait quelconque sur l'accord parfait pour en former de petits préludes, dont je donne un modèle, Exemple N°. 68.

Comme tous ces exercices n'ont rien d'attrayant, et qu'il faut éviter que les enfans ne prennent du dégoût pour l'instrument qu'on désire leur faire aimer, on doit les entremêler de petits airs faciles et connus de chant ou de danse. L'élève ne jouera les premiers que de routine, puisque vous serez obligée de lui souffler toutes les notes; mais cela n'ira pas loin, parce que dès qu'il commencera à lire la note, vous lui ferez lire celles qui écriront les airs nouveaux qu'il apprendra.

4°. Lorsque les principes de la musique seront compris et les gammes majeures bien

familières, vous ferez exécuter les gammes mineures.

5°. Pour amener vos élèves à jouer facilement de grandes sonates, prenez des airs variés, et de préférence ceux dans lesquels vous trouverez des variations difficiles pour l'une ou l'autre main. J'aime cette sorte de musique pour les élèves, 1°. parce qu'une variation étant courte, les fatigue et les ennuie moins qu'une grande sonate ; 2°. parce que tout air bien varié, en nous donnant autant de genres différens que de variations, présente à l'élève plus de différentes difficultés à vaincre, sans apprendre plus de pages que dans une sonate qui ne lui en présenteroit que d'un seul genre.

A présent que j'ai à peu près tout dit sur la manière de commencer et de conduire vos élèves sur l'instrument, je n'ai plus à vous parler que de ce qui regarde l'enseignement de l'harmonie.

Revenons sur nos pas : aussitôt que l'accord parfait sera bien compris, nous passerons à l'accord de septième de dominante ; et, pour faire entendre celui-ci, nous le ferons toujours précéder de l'accord parfait de la tonique : ainsi nous demanderons à l'élève de

nous donner l'accord parfait d'*ut*, et ensuite celui de la dominante *sol;* puis nous lui dirons que, pour former l'accord de septième sur cette dominante *sol*, il ne faut qu'ajouter la note septième de *sol* à son accord parfait. Exemple N°. 69.

J'observe qu'après avoir ainsi fait prendre l'accord de septième, nous ferons retourner à l'accord parfait, comme le montre l'exemple, afin d'habituer l'oreille à entendre l'accord dissonant se sauver par un consonnant.

Nota. Il faut pour ceci, comme pour tous les accords que nous montrerons ensuite, passer du ton d'*ut* aux tons majeurs de *sol*, de *ré*, etc.; allant ainsi des tons faciles aux difficiles, comme nous l'avons fait pour les gammes. Je vous recommande encore de ne parler que des tons majeurs.

Après l'accord de septième de dominante, nous montrerons celui de septième seconde et de la même manière : puis nous ferons prendre les trois accords de suite, comme l'indique l'exemple N°. 70 (1). Alors nous expliquerons les consonnances et les disso-

(1) Jusqu'ici j'ai présenté, détachées les unes des autres, les notes qui forment les accords, parce que j'ai observé que les élèves les distinguent beaucoup mieux en les prenant ainsi détaillées, que lorsqu'ils cherchent à les frapper ensemble.

nances, etc. en mettant sous les yeux les exemples N°s. 20, 21, et celui N°. 71, dans lequel je place les trois accords dans les différentes positions où ils peuvent être pris sur le clavier.

Arrivée à ce point, il faut déjà habituer l'élève à former lui-même ses préludes : pour cela, vous lui montrerez à arpéger de différentes manières les trois accords qu'il connoît : ensuite vous l'exercerez à en former des traits, d'abord en n'employant que les notes qui forment les accords ; puis en y ajoutant d'autres notes, comme vous l'indiquent les divers traits de l'exemple N°. 66. Vous trouverez dans l'exemple N°. 72, des modèles d'arpégios et un modèle de petits préludes qu'il convient de faire faire.

Nous montrerons ensuite à l'élève comment on peut passer d'un ton dans un autre, en faisant porter l'accord de septième à la tonique du premier, et nous lui ferons remarquer qu'en donnant cet accord de septième à une tonique, nous la rendons dominante du ton dans lequel nous voulons passer par elle : Exemple N°. 73. Dans cet exemple et celui qui suit, N°. 74, j'écris en notes blanches les trois accords fondamentaux de chaque ton, et en notes noires la tonique qui devient

dominante, ainsi que celle du ton où l'on entre par elle. Il faut exercer l'élève sur ce dernier exemple, tant en lui faisant frapper les accords, qu'en les lui faisant arpéger (1).

Notre élève bien familiarisé avec les trois accords fondamentaux, il faut lui en faire connoître les dérivés, mais en nous bornant, pour le moment, à ne les lui faire considérer que selon la note de basse qui les porte, et selon l'accord fondamental qui les donne : ainsi, nous lui dirons simplement que, posant l'accord parfait sur la note tierce prise pour note grave, elle forme un accord de sixte, etc., comme, en posant l'accord de septième dominante sur la note seconde prise pour note grave, elle forme un accord de petite sixte, etc. etc. : alors nous lui expliquerons ce qu'on entend par accord fondamental et dérivé.

Lorsque l'élève nous donnera, sans hési-

(1) dans cet exemple N°. 74, on pourroit encore passer du ton de *sol* en celui *d'ut*, comme du ton *d'ut* aller en *fa*, etc. Mais on se perdrait dans les doubles bémols. Je me suis arrêtée au ton de *sol* six bémols, parce que ce ton emploie les mêmes touches que celui de *fa* six dièzes, et qu'en changeant tout simplement le nom de la tonique *sol* en celui de *fa*, nous nous trouvons naturellement entrés dans les tons dièzes qui nous ramènent au ton naturel *d'ut*.

ter, les dérivés que nous lui nommerons, et dans le ton que nous lui assignerons, il faudra lui apprendre à les placer sur les notes de la gamme d'après les règles données page 46; et suivant les exemples 30 à 34. Pour cela nous lui écrirons des bases sur lesquelles nous lui ferons placer, 1°. les chiffres qui indiquent les accords; 2°. les notes fondamentales dans une portée au-dessous : c'est par là que nous nous assurerons qu'il sait bien d'où viennent les accords qu'il a placés.

L'élève chiffrant une fois avec facilité, nous ajouterons à sa tâche d'écrire dans une portée au-dessus de celle qui porte les notes chiffrées, les notes qui forment les accords, en lui laissant d'abord poser ces notes comme elles se présenteront à son idée, nous réservant, quand il les aura toutes écrites, de les lui faire ranger de sorte que les dissonances soient préparées et sauvées : c'est alors que nous lui apprendrons à considérer les degrés qui forment les accords par rapport à ce qu'ils sont à la note grave, comme je l'ai expliqué à la remarque, page 45.

Tout ceci bien entendu, nous modulerons nos basses; nous ferons prendre les accords dans les tons mineurs, comme, aussi, nous donnerons des leçons à écrire dans l'un ou

l'autre mode ; et, enfin, nous montrerons l'accord de septième diminuée et son emploi, etc.

C'est alors, mon amie, que nous pourrons nous servir du solfége d'Italie, ou de tout autre qui aura des basses chiffrées, pour faire prendre à l'élève l'habitude d'accompagner en mesure ; mais je recommande sur-tout de faire jouer lentement les basses dans les premiers momens, afin que l'élève, même en allant en mesure, ait le tems de juger les accords qu'il frappe.

Lorsqu'on connoît bien les quatre accords fondamentaux et leur emploi, on est déjà harmoniste : ainsi notre élève entendra facilement les accords d'emprunt et les passages d'harmonie; mais il faudra lui faire jouer ces derniers avec soin, à cause des dissonances et des notes qu'il ne faut pas employer ; les faire écrire est encore nécessaire.

Telle est la marche que je crois bonne, parce qu'elle m'a réussi : vous verrez qu'en allant ainsi, pas à pas, votre élève deviendra bonne harmoniste sans se fatiguer la tête.

Aux exemples que j'ai cru nécessaires pour l'intelligence de mes Lettres, j'en joins un sous le N°. 75, par lequel je montre comment, en préludant, on peut passer vite d'un ton à tel

autre qui paroît fort éloigné de lui. Si, comme je vous l'ai recommandé plus haut, vous avez habitué votre élève à former, pour ses préludes, différents traits, en ajoutant à un déjà formé, comme l'indique l'exemple N°. 66, vous lui ferez traiter de même les passages d'harmonie. Cette méthode fait naître des idées, et prépare le génie pour la composition. Il faut aussi habituer votre élève à changer, dans les sonates qu'elle jouera, les passages qui se répètent (en termes de musique, les broder). Il sera bon aussi d'essayer son génie en lui faisant varier quelques petits airs.

FIN.

TABLE

AVANT-PROPOS. page v

PREMIÈRE LETTRE.

INTRODUCTION. page 1

DEUXIÈME LETTRE.

SUR LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE. page 6
Du nom des notes. 7
De la position des notes sur la portée. ibid.
De la position des clefs. 8
De la figure des notes, et de la valeur qu'elle indique. 9
De la valeur des notes pointées. 10
De la valeur des silences. ibid.
Des sons correspondans aux notes de la musique. 11
Des dièses, bémols et bécarres. ibid.
Des tons et demi-tons. 13
Des demi-tons majeurs et mineurs. 14
De la gamme ou octave. 15
Des degrés de la gamme. ibid.
Des tons et demi-tons que la gamme renferme. 16
Des modes. ibid.
De la position des tons et demi-tons dans les gammes majeures et mineures. 17
Des différentes gammes ou octaves. ibid.

La tierce indique le mode. 20
De la position des dièses et des bémols près de la clef. 21
Des tons relatifs. 23
Le dernier dièse ou bémol placé à la clef indique le ton. 24
Des degrés dits conjoints et disjoints. ibid.
Gamme diatonique. 25
De la quantité de tons et de demi-tons que porte chacun des degrés de la gamme. ibid.
Trois sortes de secondes. 26
Deux sortes de tierces. ibid.
Deux sortes de quartes. ibid.
Trois sortes de quintes. ibid.
Trois sortes de sixtes. 27
Trois sortes de septièmes. ibid.
De la mesure. 28
De la précision. 29
Des différentes mesures. 30
Du point de repos. 32
De la syncope ou liaison. ibid.

TROISIÈME LETTRE.

SUR LA CONNAISSANCE DES ACCORDS QUI FORMENT L'HARMONIE. 33
Des accords en général. 34
De la note grave. ibid.
Accord fondamental, et note fondamentale. 35
Accord dérivé ou d'emprunt. 36

Des consonnances et dissonances. page 37
Consonnances parfaites et imparfaites. 38
Dissonances majeures et mineures. ibid.
Des accords en particulier. 40
De l'accord parfait et de ses dérivés. ibid.
Remarque. 42
De l'accord de septième proprement dit. 44
De l'accord de septième dominante et de ses dérivés. 45
De l'accord de septième seconde et de ses dérivés. 46
Des accords que portent les degrés de la gamme. 47
De la seconde note du ton. ibid.
De la tierce. 48
De la quarte. ibid.
De la dominante. ibid.
De la sixte. 49
De la note septième. ibid.
De la gamme. ibid.
De l'accord de septième diminué et de ses dérivés. 52
Des accords d'emprunt. 54
Accord de quinte superflue. ibid.
Accord de sixte superflue. 55
Accord de neuvième. 56
Accord de quarte et quinte. 57
Accord de neuvième mineure. 58
Des passages d'harmonie. ibid.
Passage de septième. ibid.
Remarque. 61
Passage de septième et sixte. ibid.

Passage de seconde et sixte. page 62
Passage de quinte et sixte et septième. 63
Passage de quinte et sixte, et accord parfait. 64
Passage de quarte et quinte, et neuvième. ibid.
De la cadence rompue. ibid.
Des tenues. 65

QUATRIEME LETTRE.

SUR LA MÉTHODE A SUIVRE POUR L'ENSEIGNEMENT. 67
Du doigté. ibid.
Doigté des gammes pour la main droite. 68
Doigté des gammes pour la main gauche. 71
Plan de conduite pour l'enseignement. ibid.

FIN DE LA TABLE.

Clef de Sol. Clef de Fa. Clef d'Ut. Dieze. Bémol. Bécarre.

N.° 1

Ronde. Blanche. Noire. Croche. Double Croche. Triple Croche. Quadruple Croche. Quintuple Croc

Pause. Demi-Pause. Soupir. Demi-Soupir. Quart de Soupir. Triple Soupir. Quadruple Soupir. Quintuple Soup

Liaison ou sincope Point de repos Renvoi Reprise Cadence &c

N.° 2

sol sol fa fa ut ut ut ut

mi sol si ré fa fa la ut mi ré ut si la sol sol la si ut ré mi fa

sol si ré fa la la ut mi sol fa mi ré ut si la sol fa si ut ré mi fa

ut mi sol si ré ré fa la ut la ut mi sol si si ré fa la fa la ut mi sol sol si ré fa ré fa la ut mi mi sol s

N.° 3

Valeur des notes entr'elles.

N.° 4

Valeur de la Ronde et par suite des autres Notes.

N.° 5

Valeur des notes pointées.

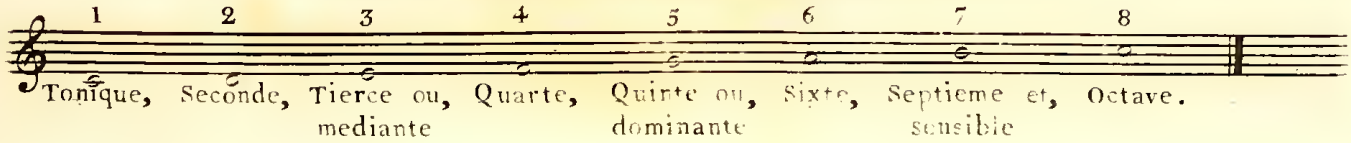
N°. 6

N°. 7

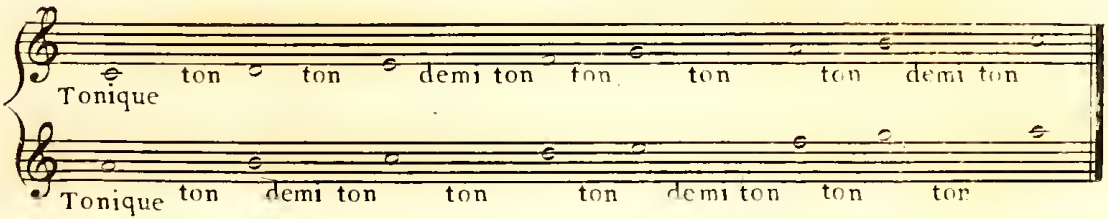
N°. 8

N°. 9

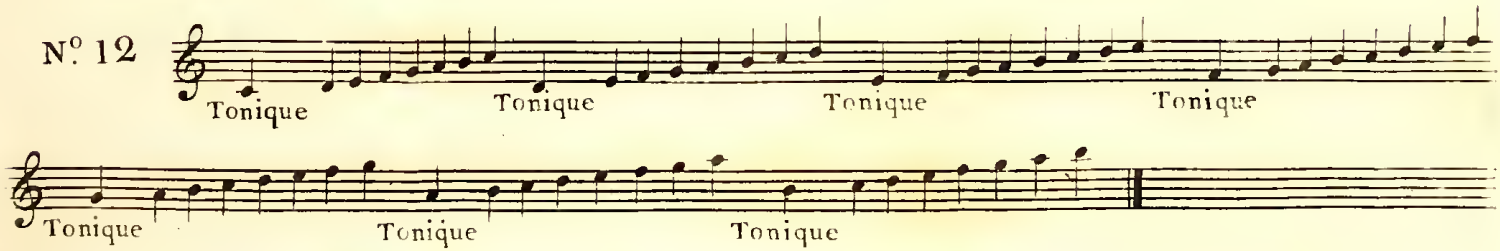
N°. 10



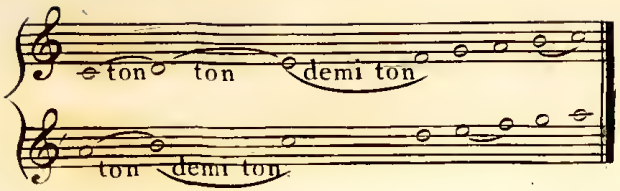
N°. 11

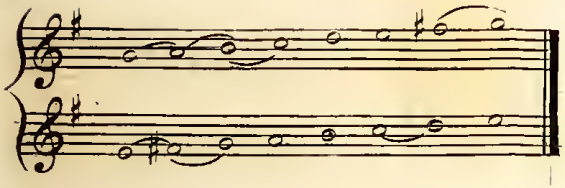


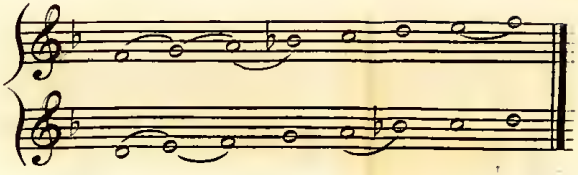
N°. 12

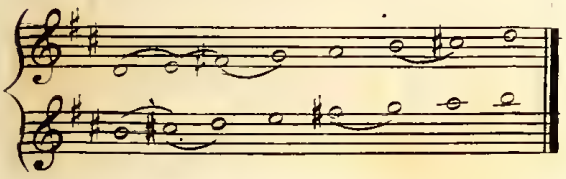


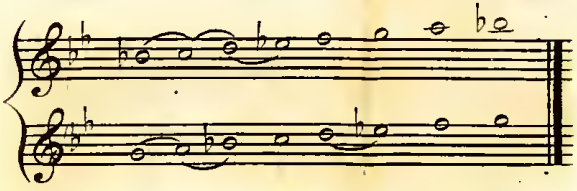
N° 13

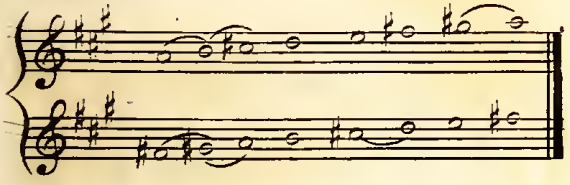


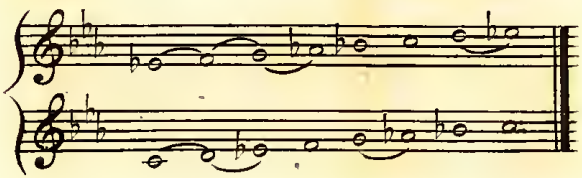


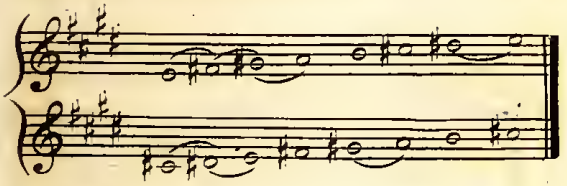


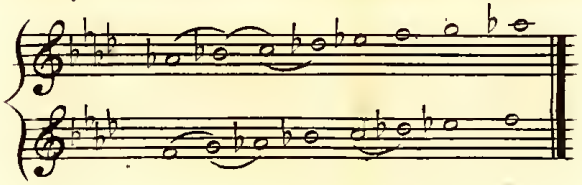


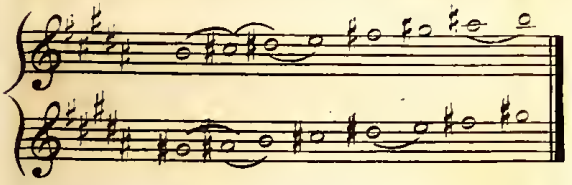


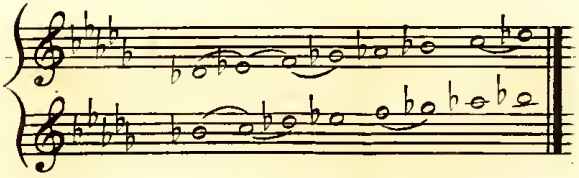


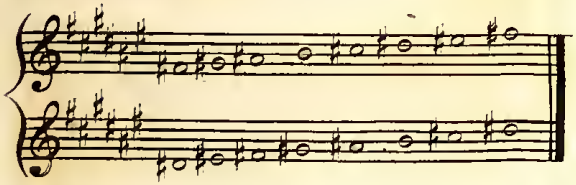


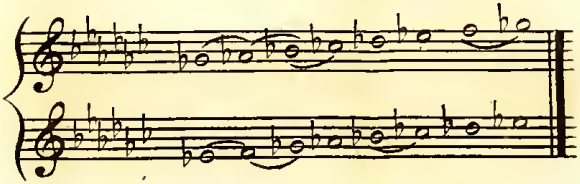


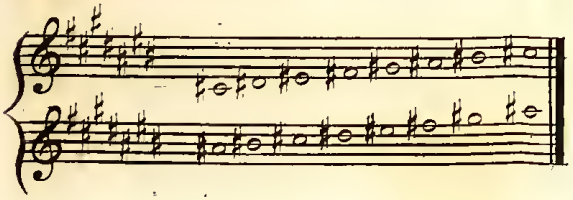


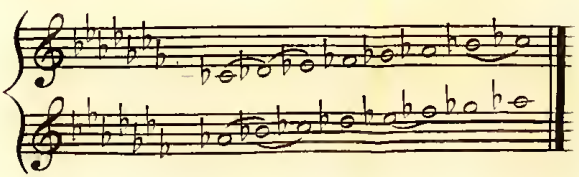




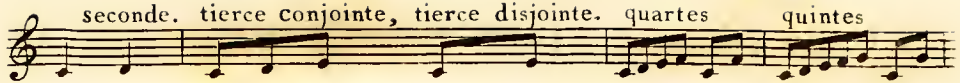


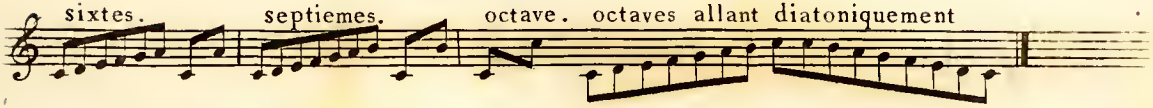




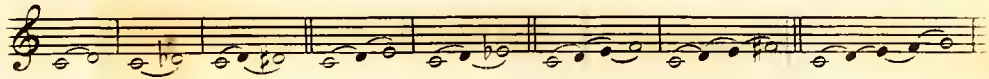


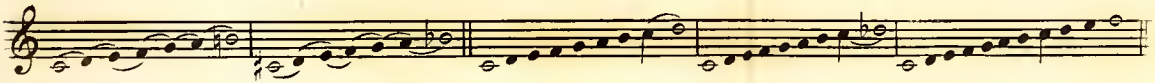
N°. 14


seconde. tierce conjointe, tierce disjointe. quartes quintes

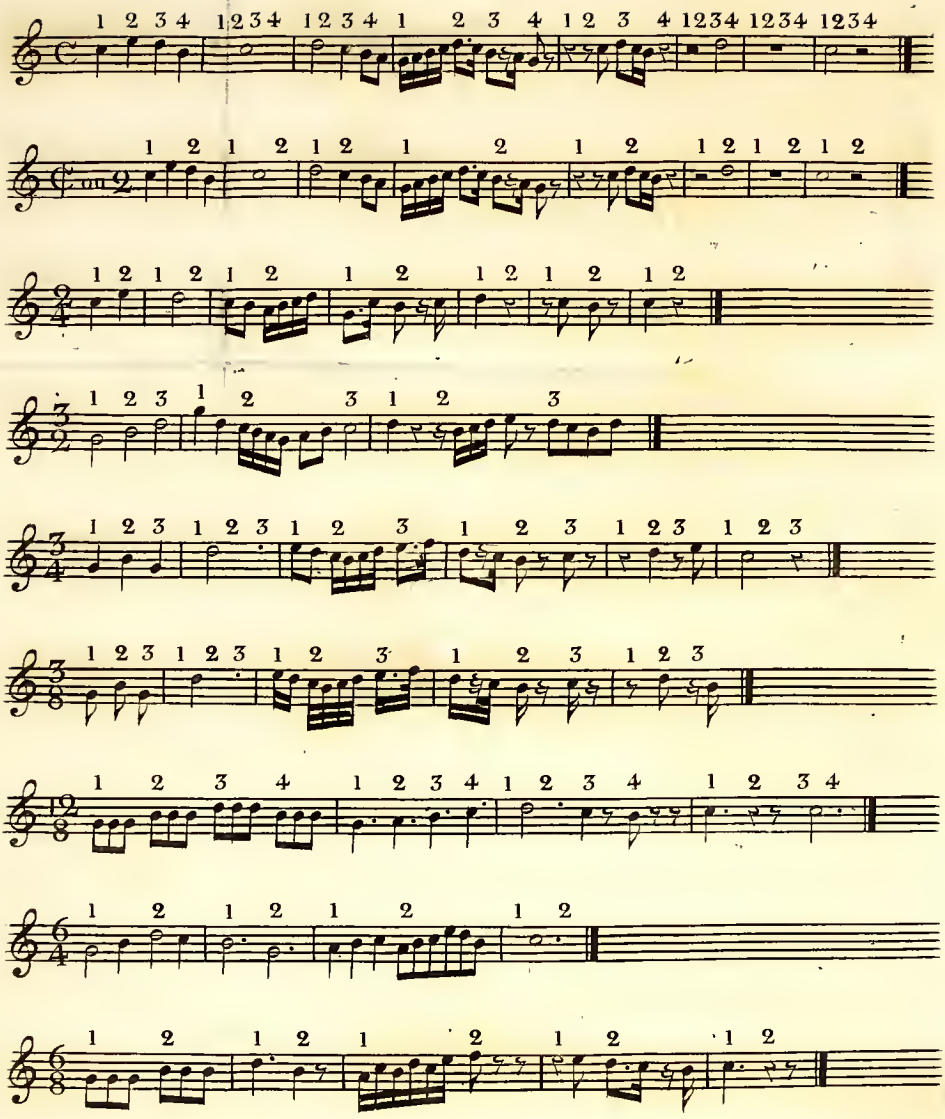

sixtes. septiemes. octave. octaves allant diatoniquement

N°. 15

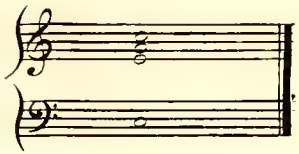




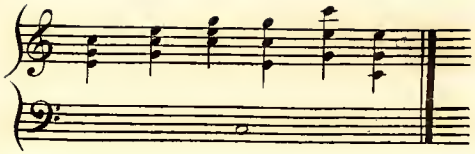
N.º 16



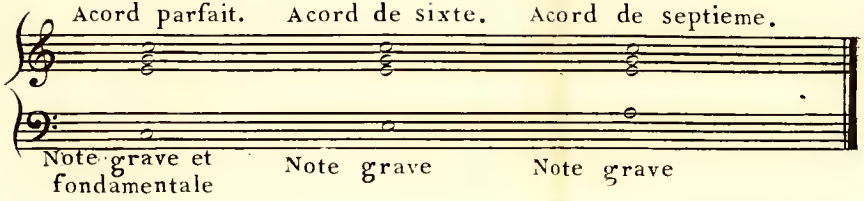
N.° 17



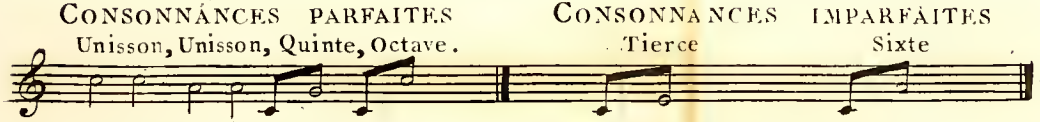
N.° 18



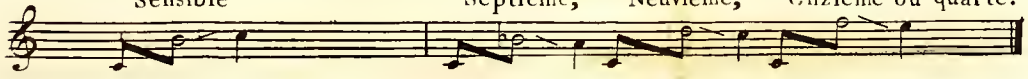
N.° 19



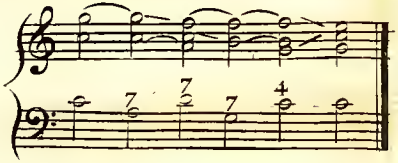
N.° 20

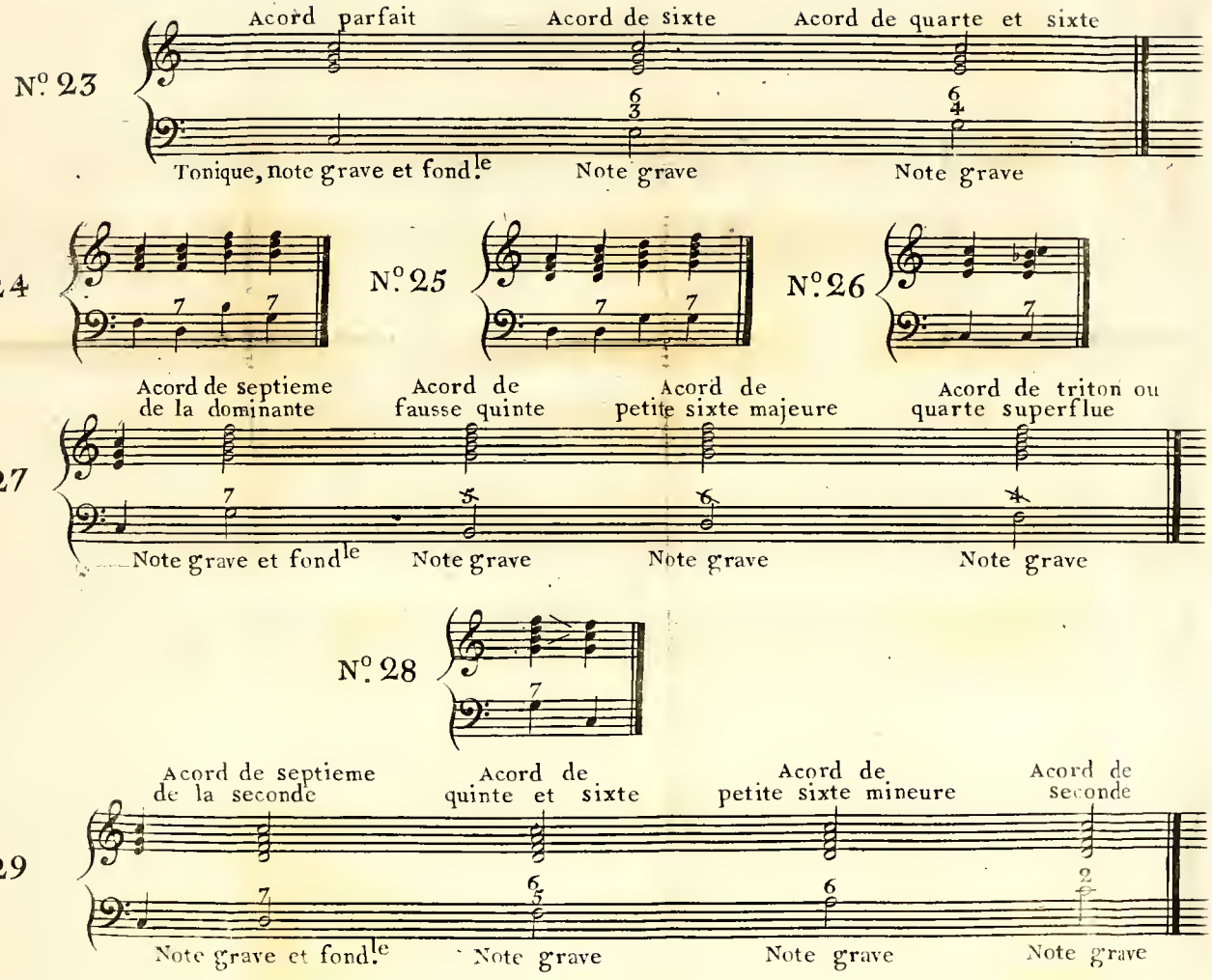


N.° 21



N.° 22




N.° 23
Acord parfait
Acord de sixte
Acord de quarte et sixte
Tonique, note grave et fond.le
Note grave
Note grave
N.° 24
N.° 25
N.° 26
Acord de septieme de la dominante
Acord de fausse quinte
Acord de petite sixte majeure
Acord de triton ou quarte superflue
N.° 27
Note grave et fond.le
Note grave
Note grave
Note grave
N.° 28
N.° 29
Acord de septieme de la seconde
Acord de quinte et sixte
Acord de petite sixte mineure
Acord de seconde
Note grave et fond.le
Note grave
Note grave
Note grave

N.° 30

N.° 31

N.° 32

N.° 33

N.° 34 Gamme

N.° 35

N.° 36

N.° 37

Acord de 7.me diminuée

Acord de petite sixte majeure avec fausse quinte

Acord de triton avec tierce mineure

Acord de seconde superflue

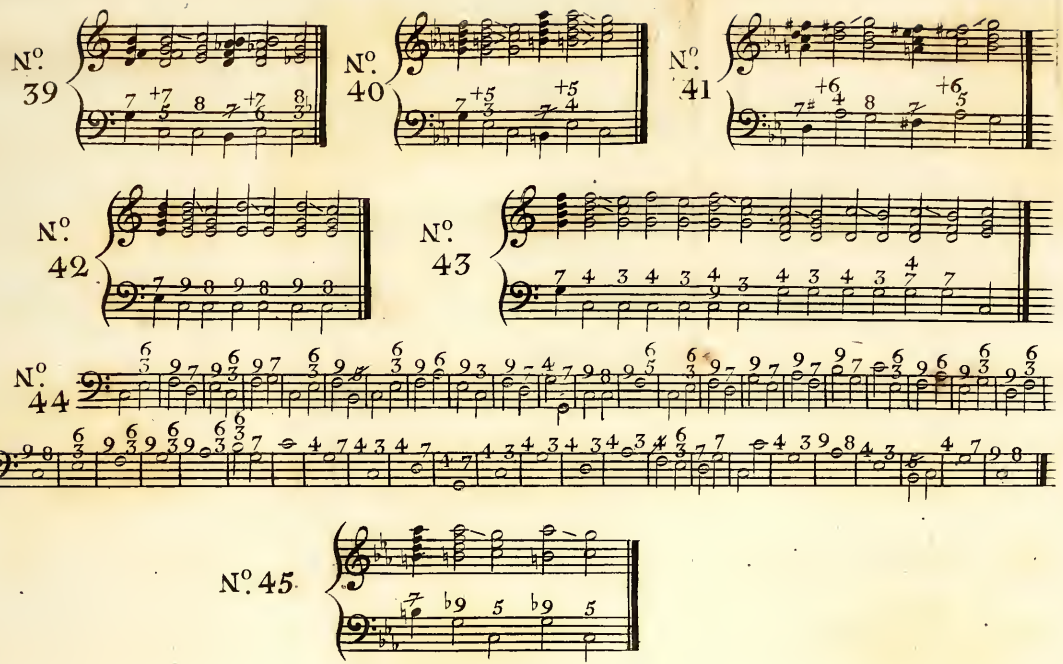
Note grave et fondle

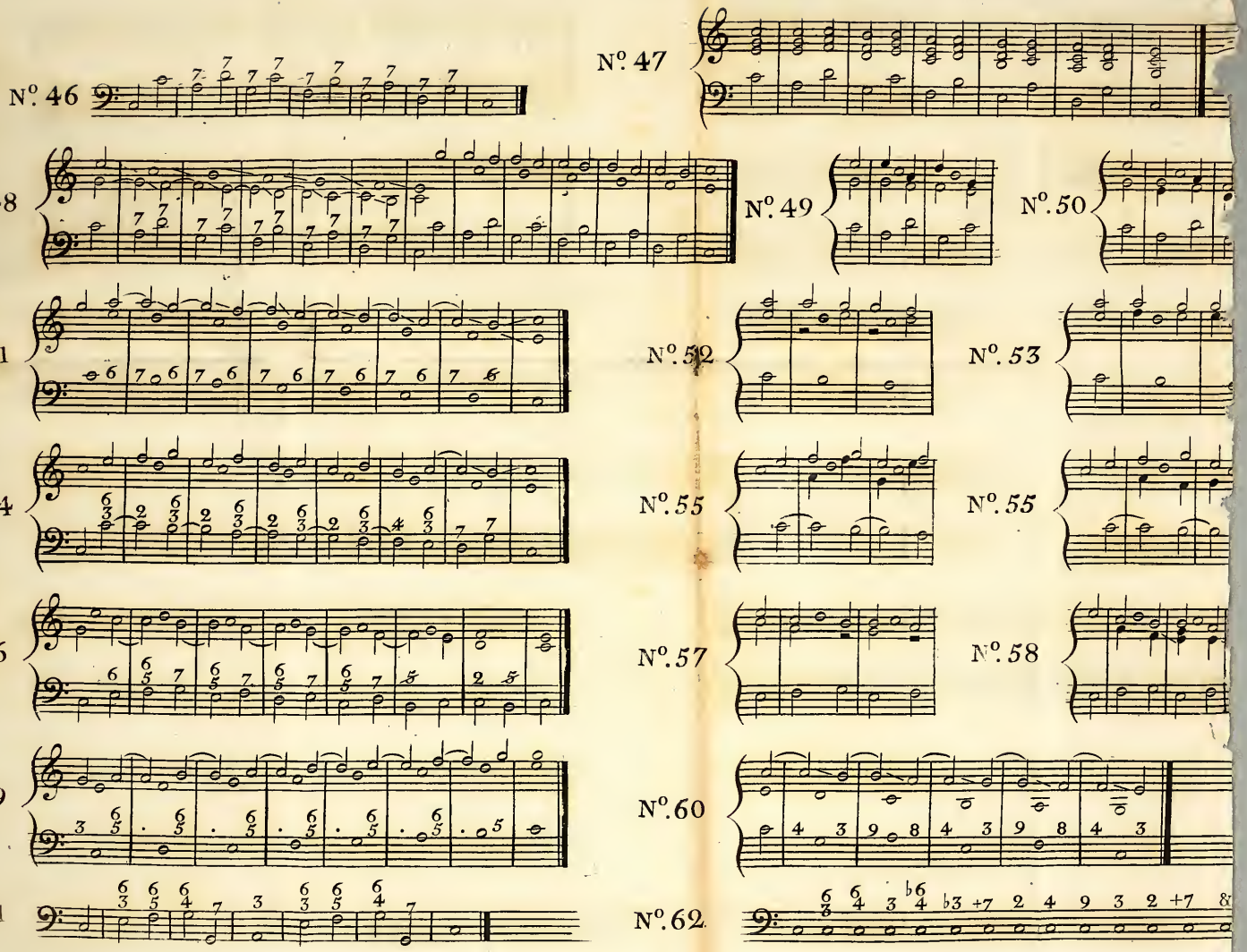
Note grave

Note grave

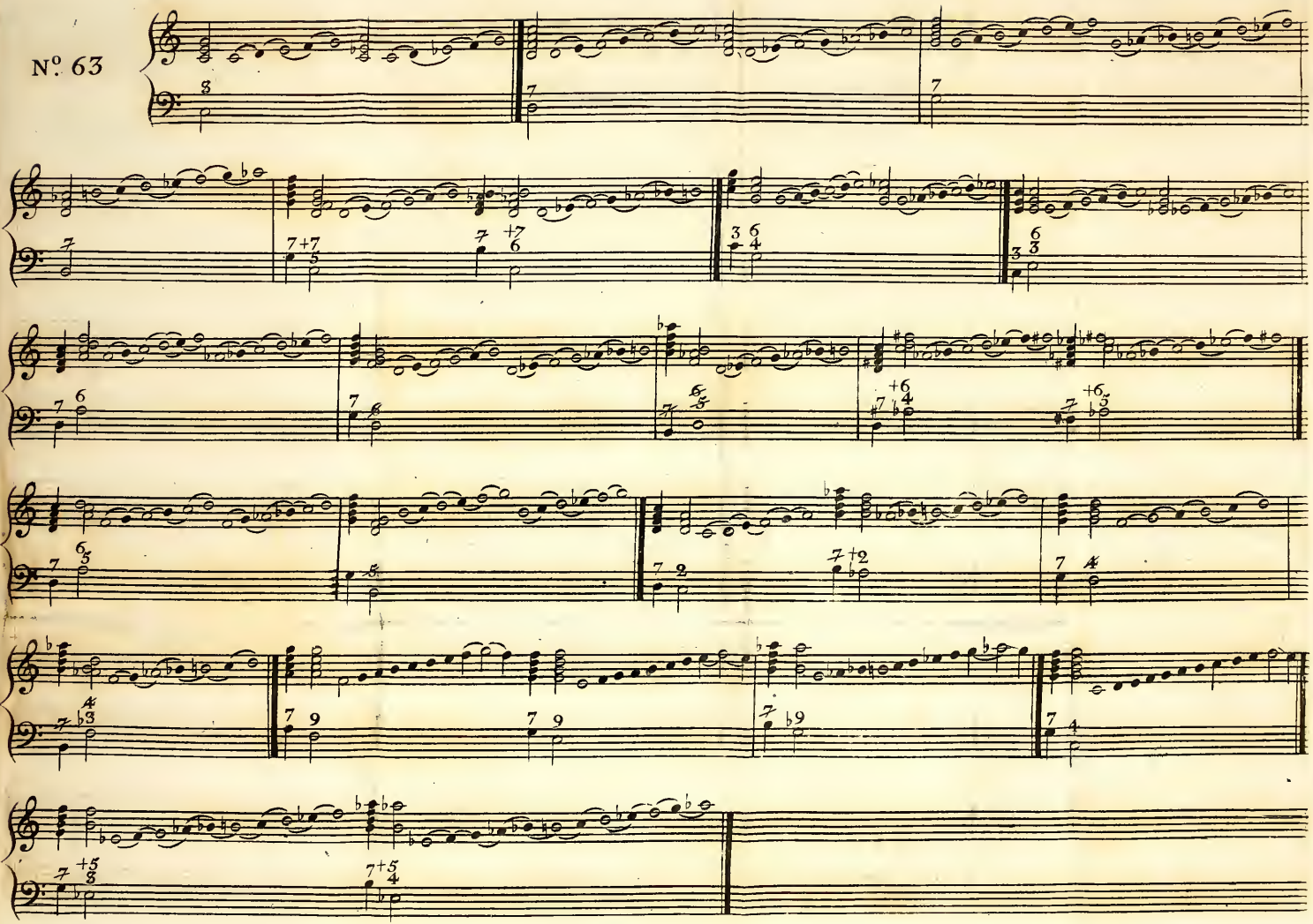
ote grave

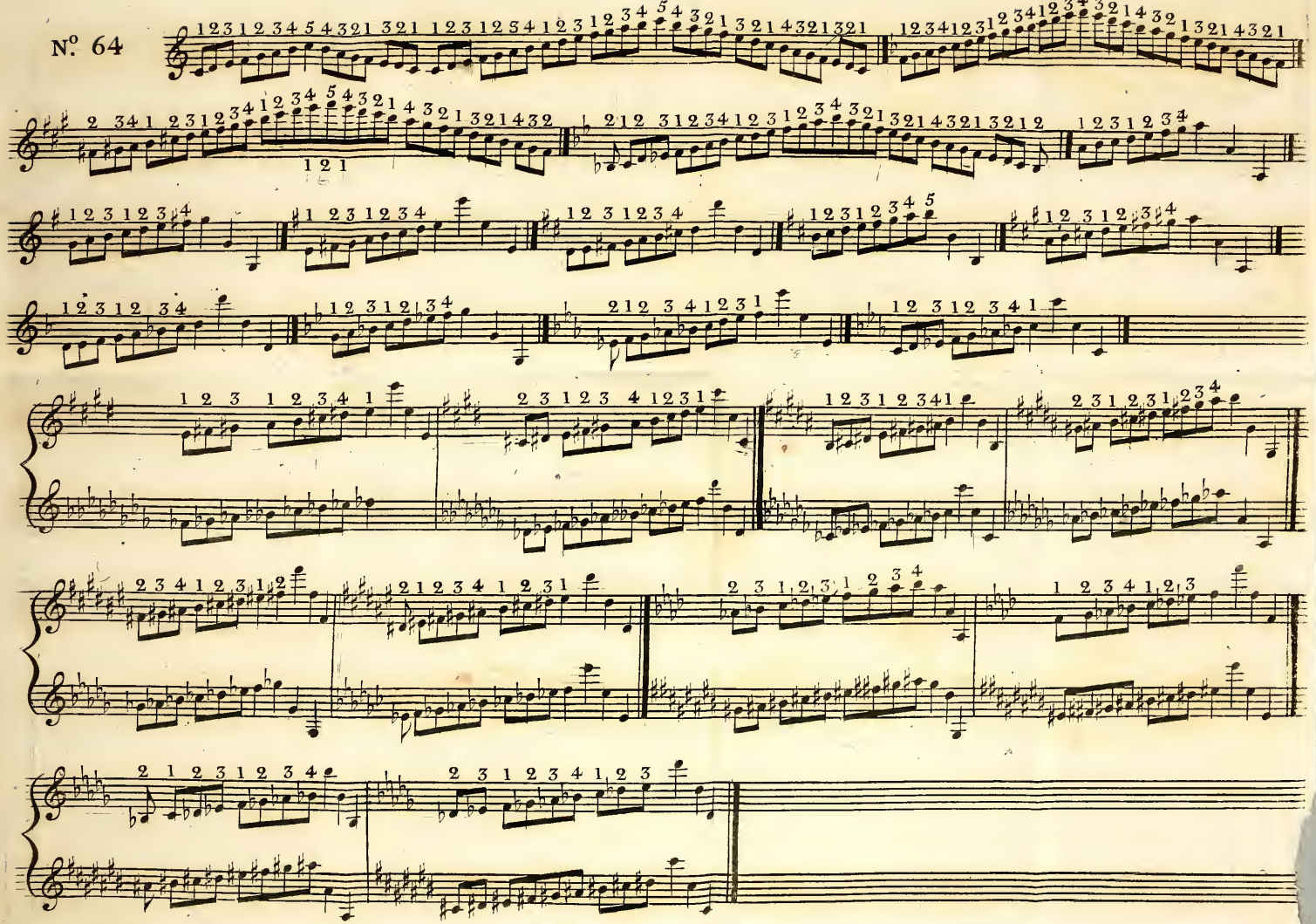
N.° 38

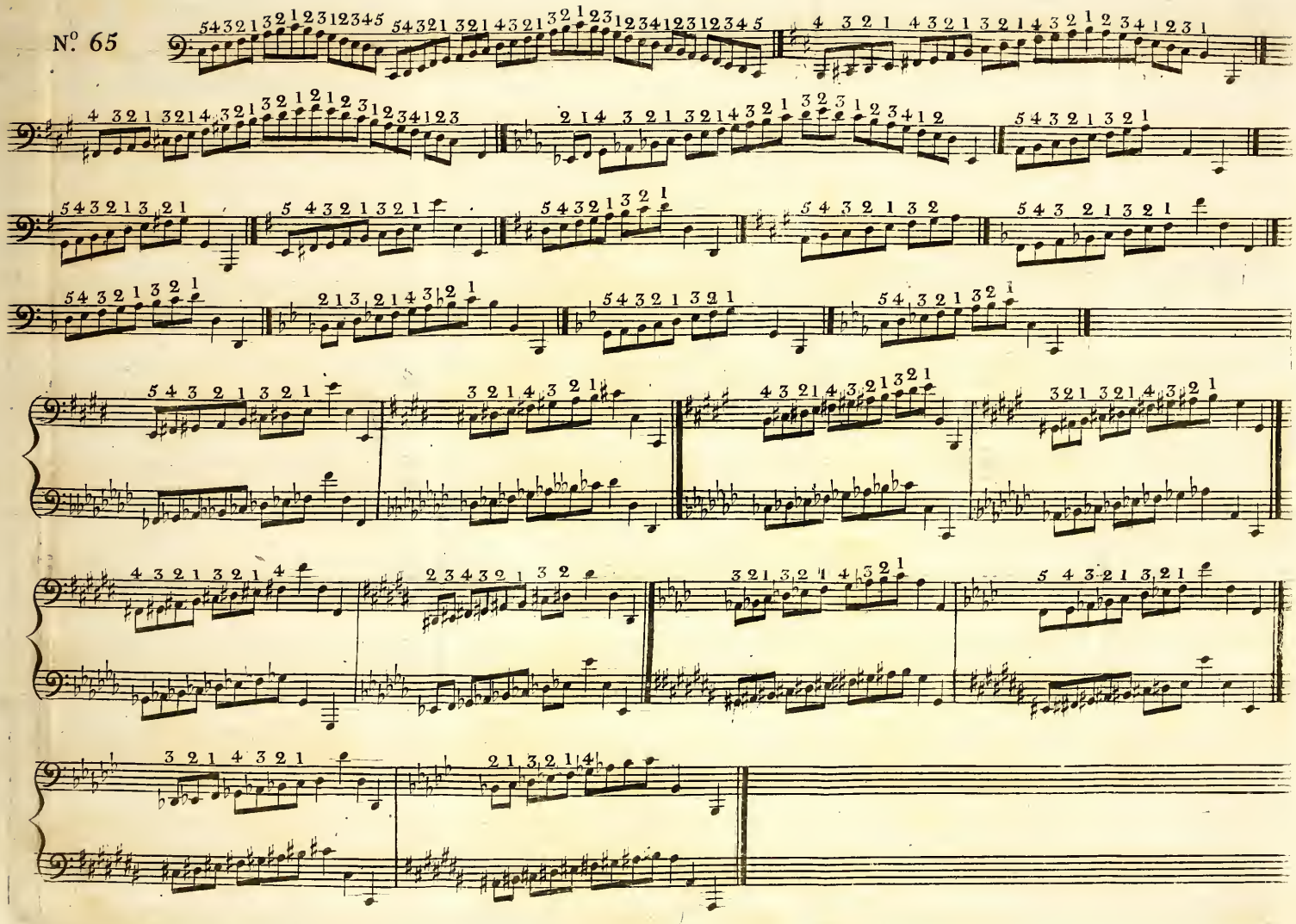

N°. 39
N°. 40
N°. 41
N°. 42
N°. 43
N°. 44
N°. 45


N°. 46
N°. 47
N°. 48
N°. 49
N°. 50
N°. 51
N°. 52
N°. 53
N°. 54
N°. 55
N°. 55
N°. 56
N°. 57
N°. 58
N°. 59
N°. 60
N°. 61
N°. 62

Nº. 63



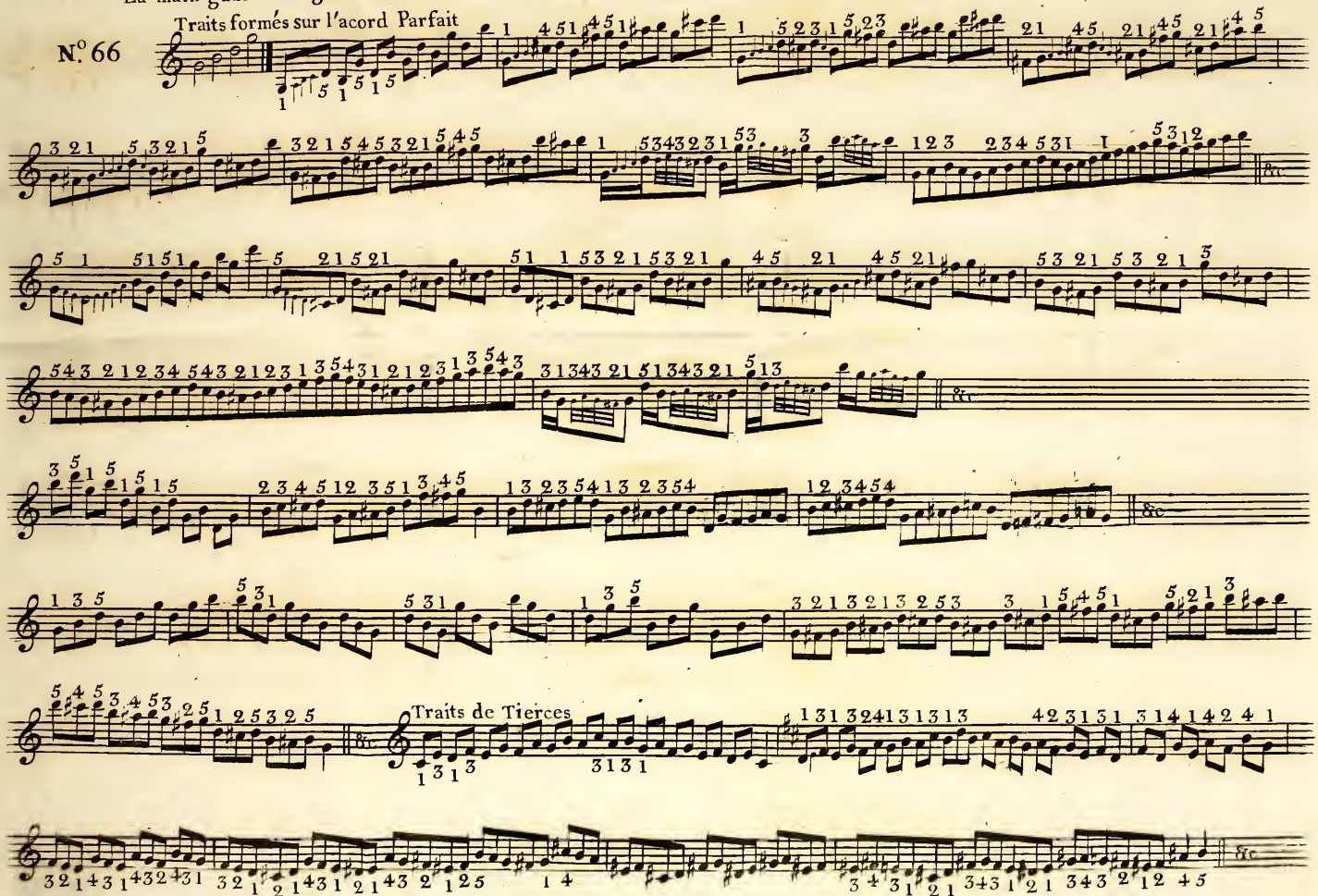

N.º 64

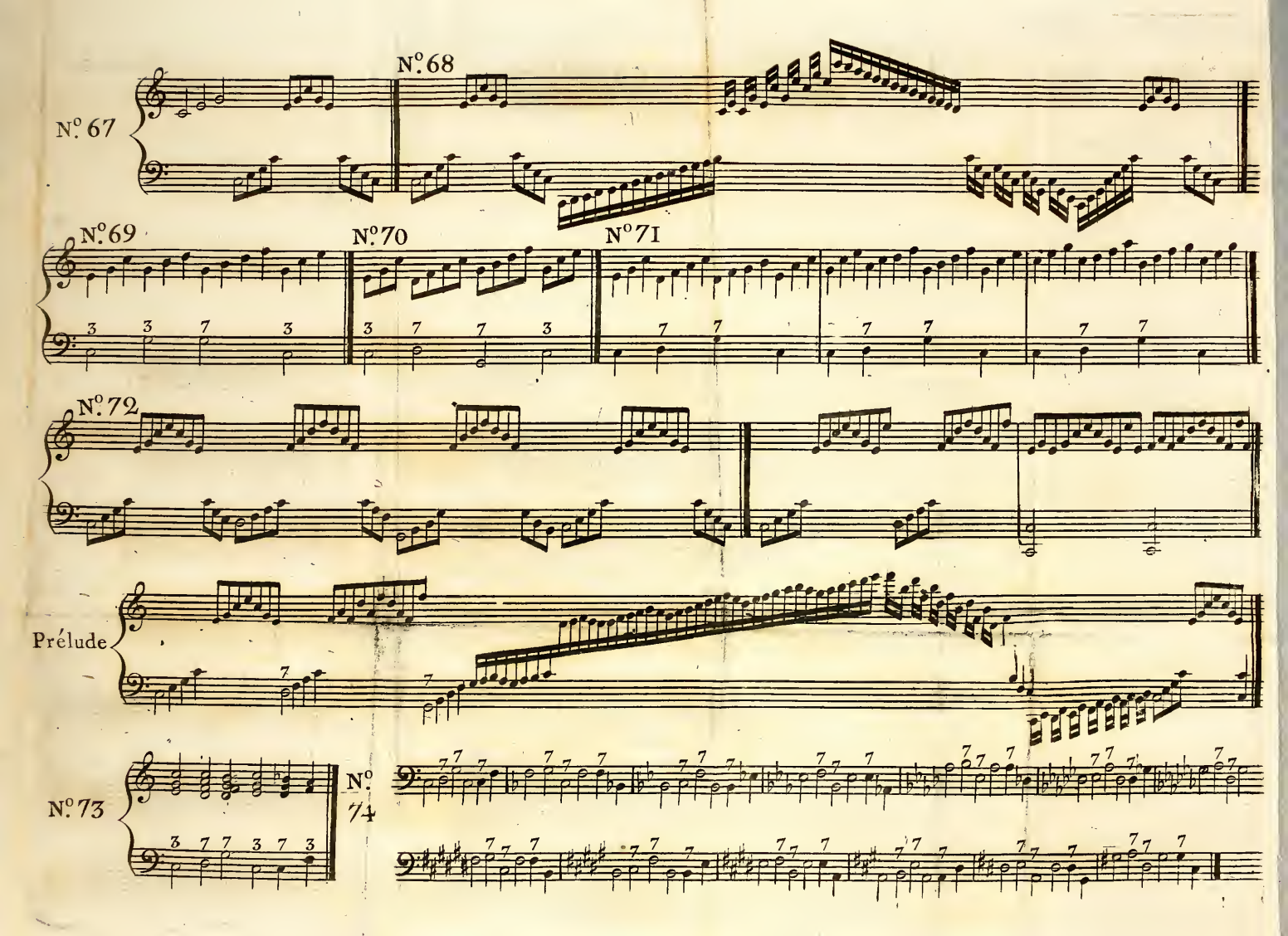

N.º 65

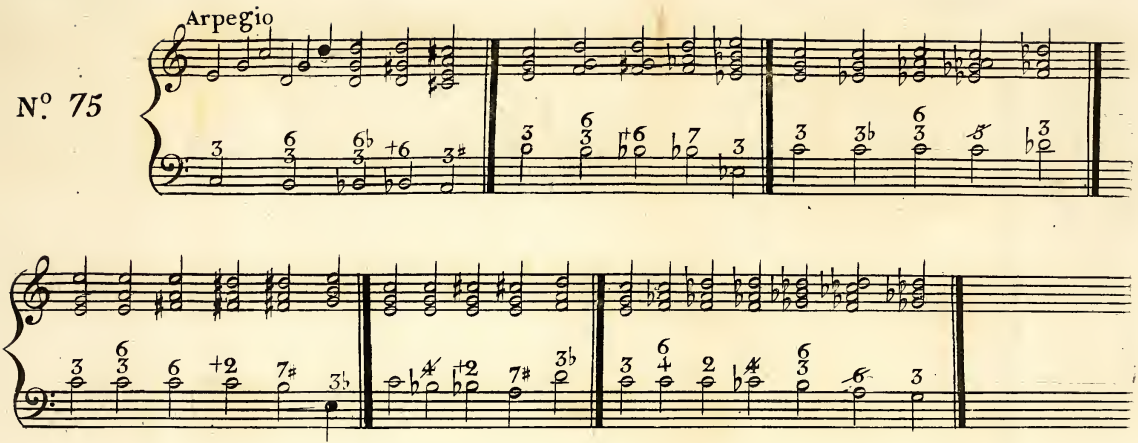
La main gauche doigte dans le sens inverse de la droite comme elle le fait aux Gammes

N.° 66

Traits formés sur l'acord Parfait




N.º 67
N.º 68
N.º 69
N.º 70
N.º 71
N.º 72
Prélude
N.º 73
N.º 74


Nº 75
Arpegio